

DAVID HOPKINS

# DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 49

2. BASKI

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 49

D

David Hopkins

Glasgow Üniversitesi'nde Sanat Tarihi Bölümü'nde profesördür.

Hopkins, David
Dada ve Gerçeküstücülük
ISBN 975-298-263-8 / Türkçesi: Suat Kemal Angı
Ekim 2020, Ankara, 212 sayfa
Kültür Kitaplığı: 49; Sanat: 5

# DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

*David Hopkins*

DOST

ISBN 975-298-263-8

*Dada and Surrealism*
David Hopkins


Birinci baskı, Kasım 2006, Ankara
İkinci baskı, Ekim 2020, Ankara

*Türkçesi*, Suat Kemal Angı

*Teknik hazırlık*, Mehmet Dirican

*Baskı*, Pelin Ofset Ltd. Şti. / *Sertifika No:* 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak No: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Erdal Akalın - Dost Kitabevi / *Sertifika No:* 46177
Karanfil Sokak No: 11/4, Kızılay 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 419 18 51
www.dostkitabevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

# İÇİNDEKİLER

*Benjamin'e*

## TEŞEKKÜR

Öncelikle, beni bu kitabı yazmak konusunda yüreklendiren Paul Stirton'a teşekkür ederim. Ayrıca, müsveddeler üzerinde yaptıkları yorumlar için Kate Tregaskis, Katharine Reeve ve Neil Cox'a özellikle minnettarım.

# GİRİŞ

*Soru: Bir ampulü değiştirmek için kaç Gerçeküstücü gerekir?*

*Yanıt: Balık*

Herkes Dada ve Gerçeküstücülük hakkında bir şeyler bilir. 1916'da doğan ve 1920'lerin başlarında sona eren Dada, geleneksel burjuva sanat görüşlerini altüst etmeyi amaçlamış uluslararası ve çoğunlukla da isyankâr bir anti-sanat olgusuydu. Birinci Dünya Savaşı Avrupa'da tüm şiddetiyle devam ederken, bu hareketin Marcel Duchamp, Fransis Picabia, Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters ve Raoul Hausmann gibi figürleri, her şeyden çok, çılgına dönmüş bir dünyanın cinnetlerine kendi paradoks ve küstahlık aşklarıyla karşı koydular.

Dada'nın sanatsal vârisi olan Gerçeküstücülük resmi olarak 1924 yılında doğdu ve 1940'ların sonlarındaki ölümüyle de adeta küresel bir olguya dönüştü. İnsan doğasının temel olarak usdışı olduğu görüşünü savunduklarından, Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró ve André Masson gibi Gerçeküstücü sanatçılar, insan aklının en gizemli nok-

talarına erişmek amacıyla, psikanalizle birlikte çoğunlukla çalkantılı bir aşk ilişkisine yöneldiler.

Birçok insan için Dada ve Gerçeküstücülük, 20. yüzyılın sanat tarihindeki akımları somutlaşmış 'modern sanat' olarak çok fazla temsil etmez. Dada, ikon kırıcı ve meydan okuyucu olarak, benzer şekilde Gerçeküstücülük de özünde burjuva karşıtı ama daha derinde tuhaflığa dalmış olarak görülür. Ama neden Dada ve Gerçeküstücülük? Neden bu ikisi birlikte boyunduruğa koşulur? Bunlar iki ayrı akımdır ama her zaman bir arada anılır. Sanat tarihçileri geleneksel olarak, Gerçeküstücülüğün 'zeminini hazırlayanın' Dada olduğu genellemesini uygun bulmuşlardır, oysa bu genelleme sadece Paris için geçerlidir. Bu kitap bu öyküyü kaçınılmaz olarak bir kez daha tekrarlayacaktır, ama bu akımlar birbirleriyle çatıştırılabileceğinden, aynı zamanda Dada ve Gerçeküstücülüğü farklı iki akım olarak da sunacaktır. Örneğin, Dada genellikle kaostan ve modern yaşamın fragmanlaşmasından hoşlanırken, yeni bir mitoloji yaratma ve modern erkeği ve kadını yeniden bilinçsizliğin güçleriyle yan yana getirme çabasında Gerçeküstücülüğün daha çok onarıcı bir misyonu olmuştur. Bu tür farklılıklar, mümkün olduğunca canlı göstermeyi amaçladığım önemli ayrımlara değinir.

Dada ve Gerçeküstücülük, kültürümüze, son yüzyılın herhangi başka bir sanat akımından daha fazla nüfuz ediyor. Özellikle Gerçeküstücülük, gündelik dilimize girmiş durumda; bir filmin 'gerçeküstü mizah'ından ya da 'gerçeküstü konu'sundan konuşabiliyoruz. Tam da bu süreklilik, onları 'tarih'te bizden uzak bir yere koymanın zorluğu anlamına gelir. Her iki akımın da eleştirel ve tarihsel anlatıları, itiraf

edildiği gibi, giderek daha girift bir hale gelmiştir. Anti-akademik olarak düşünülebilecek Dada, üniversitelerde daha geniş araştırılıyor artık. Benzer şekilde, Dalí ve René Magritte gibi adı kötüye çıkmış Gerçeküstücü sanatçılar hakkındaki monografilere de her yerde rastlamak olası. Fakat, göz kamaştırıcı bu bilgi bolluğu sık sık eleştirel mesafeyi kaybetmemize neden olmakta.

Bu sorunun farkında olarak, kitabı anahtar tematik konular etrafında oluşturdum. 1. Bölüm Dada ve Gerçeküstücülüğün tarihsel gelişimine ve bu iki akımı birlikte ele alan yaklaşımlara ilişkin varsayımlara değiniyor. 2. Bölüm, her iki akımın özellikle halka açık olaylar ve yayınlar açısından düşüncelerini neşretme biçimini ayrıntılarıyla inceliyor. Bu süreçte, sanatla yaşam arasında nasıl diyalog kurduklarını gösteriyor. 3. Bölüm, şiir, kolaj, fotomontaj, resim, fotoğraf, nesne yapımı ve film üzerine odaklanırken, estetik sorulara yakından bakıyor. Burada, anti-sanat ve her bir akımı modern estetik tartışmalar içinde konumlandırma sorunları merkezi bir önem taşımakta. Son iki bölüm, dikkatleri, bu akımlara ilişkin olarak benim ve başkalarının bugünkü tarihsel perspektifler çizgisinde yaptığı son araştırmalara çekiyor. Politikaya dair görüşlerine yakından bakmadan önce, usdışılıktan cinselliğe kadar çeşitli anahtar konularda Dada ve Gerçeküstücü tavırları araştırıyorum. Kitap, bu iki akımın uzak gelecekleriyle, özellikle de yeni sanat hakkındaki düşüncelerle sona eriyor.

Dada ve Gerçeküstücülüğe ilişkin olarak, güncel kültürel meşguliyetlerimize karşılık gelen konular hakkında sorular sormak, ilgilendiğim temel konuydu. Örneğin, Fransız fotoğraf sanatçısı Claude Cahun ya da Kübalı res-

sam Wilfredo Lam gibi Gerçeküstücü sanatçıların öncülük yaptığı –ırksal ya da cinsel– kimlik, şu an pek çoğumuzun ilgi odağıdır. Ama bu sanatçıların ilgilendikleri konuların önemini kavrayabilmek için, tepki verdikleri bu bağlamları yeniden yaratmak gerekir. Benzer şekilde, Gerçeküstücülüğün kültürümüzdeki güncel popülaritesi bütün ayrıntılarıyla (örneğin, Dalí'nin resimlerinin poster şeklindeki






Resim 1: Sarah Lucas, *Get Off Your Horse and Drink Your Milk*, fotoğraf dizisi, 1994.

yaygınlığı) sunulduğunda, ruhsal yaşamlarımızın hem Dada hem de Gerçeküstücülük tarafından kutlanmış bilinçsiz, 'karanlık' görünümlerinin artık büyük ölçüde 'olumlu' şeyler olarak düşünüyor olduğunu varsaymak kolaylaşır. Bununla birlikte, modernist eleştirmenler, gene de kendilerini anti-burjuva olarak düşünerek, burjuva kültürünün kendi değerler sistemine asimle edebileceği deneyim alanının genişletilmesine Dadacıların ve Gerçeküstücülerin kolayca katkı sağladıklarını iddia etseler de, faşizmin bir kez etkili olduğu kültürlerde pek çok kişi erdemlerin usdışına bırakılmasından kuşkulanır oldu. 'Postmodern' kültürümüzde bizler de karanlık motivasyonlarımızı ve itkilerimizi kolayca estetize ediyoruz. Bu kitap bu tür davranışların tarihsel köklerine bakıyor ve bunların hangi bağlamda ve neden 'köke ait' olduklarını açıklığa kavuşturuyor. Böyle yaparken de, ortaya kaçınılmaz olarak kendi motivasyonlarımıza ilişkin sorular çıkabiliyor.

Dada'yı ve Gerçeküstücülüğü ille de bir temel üzerine yerleştirmeyen ama neden hâlâ kültürümüzde böylesi yaşamsal güçleri olduğunu saptamaya çalışan bu tür bir araştırma, çağdaş sanatın bu akımların çok fazla kölesi olduğunda özellikle ısrarcı görünür. Bu durum, 1990'ların en göz önündeki İngiliz sanatçılarından Sarah Lucas'ın yapıtına bir göz atmakla belli edilebilir.

Lucas'ın yapıtı, Dada'nın güçlü yanını oluşturmuş olan şaşırtma arzusunun sürdüğünü gösterir. Aynı zamanda Lucas, bedensel betimlemelere dair yer değiştirmeleri kullanır – ki bunlar bir zamanlar moda olan Gerçeküstücü tasvirlerdi. Sanatçının yapıtı dolaylı olarak Marcel Duchamp, Man Ray ve René Magritte gibi Dadacı ve Gerçeküstücülerin

başarılarına güvenir. Fakat, Lucas'ın yapıtı Dada'nın şok üslubunun kurumlaşmış olduğunu basitçe onaylar mı? Ya da, kültürel olarak dikkate değer bir biçimde bu geleneğin üzerine mi inşa eder?

Bana öyle geliyor ki, bu tür sorular, Dada ve Gerçeküstücülüğün saklı anlamlarıyla çağdaş bir işbirliğine girişmekten vazgeçilebileceğine ilişkin sorulardır. Bu kitabın sonuna geldiğimizde, bu soruları yanıtlamak için iyi konumlanmış olmalıyız. Gene de, sonraki bölümlerin asıl işi, Dada ve Gerçeküstücülüğün en önemli tarihsel ve tematik konturlarını saptamak olacaktır.

I. Bölüm

# DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK: TARİHSEL BİR BAKIŞ

20. yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışını derinden değiştirdi. Freud ve Einstein'ın buluşları ve Makine Çağı'nın teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını kökten bir dönüşüme uğrattı. Kültürel terimlerle konuşursak, Joyce'un romanları ve T. S. Eliot'ın şiiri –hem *Ulysses* hem de *Çorak Ülke* 1922'de yayımlandı– belirgin bir süreksizlik duygusunun karakterize ettiği, kendine özgü bir şekilde yeni ve 'modernist' hissetme ve algılama biçimlerini tescil etti. Bu nedenle, modernist duyarlılığı tanımlarken kuramcı Marshall Berman, zamanın kırılmış yaşam koşullarını yansıtan eş zamanlı bir neşe ve olası bir felaket duygusunu görür.

20. yüzyılın başlarındaki sanat akımları bu yeni zihin durumunu güçlü bir biçimde yansıtır. Teknik alanda cüretkârca yenilikler olurken, altın çağlarını 1910-13 civa-

rında yaşayan Kübizm ve Fütürizm gibi akımlar bilincin kendi yapısını irdelemek için geleneksel resmin dingin yüzeyinin ötesine geçtiler. Tartışılabilir olsa da, her iki akım da zihinsel araştırmayı fazlaca vurguladığı için, modern ruhla ilgili en zorlayıcı araştırmaları arayacağımız yer Dada ve Gerçeküstücülüktür. Gerçeküstücülük tarafından kutlanan usdışıcılık, uygarlık kisvesi altında çalışan güçlerin tam kabulü olarak görülebilse de, Dada kendini kısmen, Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ruhsal kargaşanın yeniden yasalaştırıcısı gibi gördü. Bu bölüm her iki akımın iç içe geçmiş tarihini özetliyor, ama her şeyden önce, hangi tutum onları erken 20. yüzyılın diğer sanat akımlarına bağlar?

## Avangard

Her şeyden önce, Dada ve Gerçeküstücülük 'avangard' akımlardı. İlk olarak Fransız ütopyacı sosyalist Henri de Saint-Simon tarafından 1820'lerde kullanılan 'avangard' teriminin önceleri askeri çağrışımları vardı, fakat giderek hem sosyo-politik gelişmeyi hem de modern sanatçının amaçladığı estetik konumu belirtir hale geldi. Kabaca, 19. yüzyıl sanatı burjuva bireyciliğiyle eşanlamlıydı. Burjuvazi tarafından sahiplenildiğinde ya da burjuva kurumlarında görüldüğünde, bu sınıfın üyelerinin gündelik varoluşun çelişkilerinden ve maddi sınırlamalarından kaçabildikleri bir araçtı. Bu duruma, 1850'lerde, sosyalist bir gündemin uygun bir estetik amentü ile kaynaşmasıyla sanattaki ilk bilinçli avangard eğilimi temsil eden Fransız ressam Gus-

tave Courbet'nin Realizmiyle meydan okundu. 20. yüzyıla gelindiğinde, Dada ve Gerçeküstücülüğün yanı sıra, İtalya'da Fütürizm (Gelecekçilik), Rusya'da Konstrüktivizm (Yapımcılık) ya da Hollanda'da De Stijl gibi birkaç önemli sanat akımı, sanat ile modern dünyanın koşullu deneyimi arasındaki herhangi bir ayrıma karşı koymayı vaat ediyordu. Bunun nedenleri her akım için politika tarafından farklı yollara çekilmişti –örneğin, Konstrüktivistler Rusya'daki Bolşevik Devrime doğrudan tepki veriyordu–, ama hepsi de modern sanatın, toplumsal deneyimdeki kaymalara koşut yeni uzlaşmaz biçimler üretirken izleyicisiyle yeni bir ilişki oluşturmaya gereksindiği inancını paylaşma eğilimindeydi. 1970'lerde yazan kültür kuramcısı Peter Bürger'e göre, erken 20. yüzyıl Avrupa avangardının misyonu, bu nedenle, sanatın 'özerkliği' fikrini ('sanat için sanat') Bürger'in 'yaşam praksisi' adını verdiği şeyle birleşecek yeni bir sanat bileşimi lehine sarsmaya dayanıyordu.

Bu nedenle, Dada ve Gerçeküstücülük, sosyal ve politik köktenciliğin sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangard inancı paylaşıyordu. Sanatçının görevi estetik hazzın ötesine geçmekti; insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesneleri farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktı. Gerçeküstücülük, örneğin, Fransız şair Arthur Rimbaud'nun 'yaşamı değiştir'mek dediği şeyden daha azını amaçlamıyordu.

Az önce değinildiği üzere, erken 20. yüzyılın modern sanatı –örneğin, Picasso'nun resmi fragmanlaştırması ve Braque'ın Kübizmi– geleneksel sanatsal uzlaşmalardaki çok şaşırtıcı bir kırılmayı temsil ediyordu. Bu kırılmayı anlamanın standart sanat-tarihsel yolu, 1880'lerin ve 1890'ların

Avrupa Sembolizminden etkilenmiş olan genel bir duyarlılık kaymasının yanı sıra, bu kırılmayı, geç 19. yüzyılın Gauguin, Seurat, Van Gogh ve Cézanne gibi ressamlarının mirasının temsilcisi olarak görmektir. Örneğin, Cézanne ve Gauguin'in resimlerinde uzam düzleştirilmiş ve renk kullanımında natüralizmden radikal bir şekilde uzaklaşılmıştır. Bu tür durumlar Rönesans'ın resim geleneklerinin terk edilmesine zemin hazırladı – ilk Kübist resim olan Picasso'nun 1907 tarihli *Les Demoiselles d'Avignon*'undaki çizgisel perspektif gibi. Aynı zamanda, Alman Dışavurumculuğu ve Fransız Fovizmi, anlamlı ve doğal olmayan renk kullanımını daha da öteye taşıdı.

Dada ve Gerçeküstücülüğün yeni resim dilleri, Fütürizme, Kübizme ve Dışavurumculuğa kesinlikle çok şey borçludur. Örneğin, Dadacıların 'fotomontaj'ı geliştirmelerinin doğrudan nedeni Kübist kolajdır. Fakat Dadacılar ve Gerçeküstücüler, tek başına biçimsel yeniliğin sanat için bir temel sağladığı düşüncesinden –ki ister istemez Kübizme içkin bir düşüncedir– son derece rahatsız olmuşlardı. Her ne kadar Kübizm sanatının amacı izleyenlerini şoke etmek ya da kafalarını karıştırarak gerçeklikle olan ilişkilerini yeniden düşünmeye sevk etmek olmuşsa da, nihayetinde 'özerk' bir sanattı – sanat için sanat.

İnsanların 20. yüzyılın ilk on yılını yaşadıkları hızlandırılmış, çok-duyumlu [*multi-sensory*] bir dünyayı yansıtmış olan 20. yüzyılın diğer bazı sanat akımları gibi –örneğin Fütürizm–, Dada ve Gerçeküstücülük de kendilerini deneyimi irdelemeye adamışlardı.

Yaşanmış deneyime bu teslim oluş, Dada ve Gerçeküstücülüğün, kutsanan ya da yaşamdan ayrı bir yere konulan

bir sanat düşüncesi hakkında kararsız oldukları anlamına geliyordu. Bu temel nokta, Dada ve Gerçeküstücülüğün sanat tarihindeki saptanabilir biçemci 'izm'ler gibi neden ele alınamayacağını açıklar. Aslında, Dadacı ve Gerçeküstücü sanatçılar arasında biçem bakımından nispeten çok az türdeşlik vardı ve onlar için edebiyat görsel sanatlar kadar önemliydi. Bu akımları, resim ve heykel ekollerinden çok, yaşam karşısında tutumlar belirleyen, harekete geçiren düşünceler olarak tanımlamak daha doğru olur. Bir metinden bir 'hazır-yapım' nesnesine, bir fotoğrafa kadar herhangi bir biçim, Dada ve Gerçeküstücülüğe fikir vermek için kullanılabilirdi. Sanatın kısıtlılığına dair temel bir güvensizlik, Dada'da, sıklıkla sanatın değerlerine ve kurumlarına yönelik açık bir düşmanlığa dönüştürülürdü. Bu noktada, genellemeleri bir kenara bırakıp, Dada'nın ayrıntılı bir tarihsel taslağını incelemek daha doğru olacak. Gerçeküstücülük üzerine olan tartışma bunun üzerinde yükselecek.

## Dada'nın Kökenleri: Zürih ve New York

Dada'nın 'kökenler miti'nin odağında şair ve kuramcı Hugo Ball ile Şubat 1916 tarihinde Spiegelgasse'de (Zürih) açılan Voltaire Kabaresi vardır.

Bu kabare, öncelikle, gezgin Ball'ın Münih ve Berlin gibi daha önceden yaşadığı kentlerin prototiplerini örnek aldı. Bu kentlerdeki diğer kabareler gibi, Voltaire Kabaresi'nin programı da, sokak şarkılarının söylemesinden hâkim Dışavurumcu havaya özgü şiirlerin okunmasına kadar heterojen bir içeriğe sahipti. Diğer tüm sürgünler gibi



Resim 2: Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, tuval üzerine yağlıboya (kaybolan yapıtın foroğrafı), 1916.

Ball'ın da kabaredeki ilk arkadaşları, kız arkadaşı ve kabare sanatçılarından biri olan Emmy Hennings, Romanyalı şair Tristan Tzara ve Romanyalı sanatçı Marcel Janco, Alsaslı şair-sanatçı Hans/Jean Arp (bu ikili isim sanatçının hem Fransız hem de Alman uyruğunu yansıtır) ve Arp'ın partneri İsviçre doğumlu moda tasarımcısı ve dansçı Sophie Taeuber'di. Kısa zaman sonra bu gruba Alman şair Richard Huelsenbeck ve hemen ardından da Alman yazar Walter Serner ile Almanya'dan Hans Richter ve İsveç'ten Viking Eggeling gibi deneysel sinemacılar katılacaktı.

Grubun Voltaire Kabaresi'nde ilk sahnelediği performanslar oldukça sıradan olsa da, hemen sonra kışkırtıcı işlere yöneldiler. Tzara, Temmuz 1916'da sahnelediği ve özellikle dile düşen bir performansıyla anımsanacaktı:

> Yoğun bir kalabalığın olduğu yerde (...) farklı renklerde işeme hakkını talep ediyoruz (...) Şiir diye haykırdığımızda, salonda bağırıp kavga ederken, ilk sıra onaylar, ikinci sıra kendini yetersiz ilan eder, kalanlar bağırır, kim en güçlüsü, büyük davul getirilir Huelsenbeck 200'e karşı.

Belli ölçüde saldırganlık içeren bu tür olaylar, İtalyan Fütüristlerinin 1909-13 arasında İtalya'da ve Avrupa'nın başka yerlerinde gerçekleştirdikleri bir dizi performansı izledi. Fütürizm hakkında sınırlı bilgiye sahip olmalarına rağmen, Ball ve Huelsenbeck gibi Voltaire Kabaresi sanatçıları, kabarenin lideri Marinetti'nin deneysel şiirinin ya da 'özgürlük parolası'nın ve Fütürist sanatçıların saldırganca kullandıkları kakofonik ya da 'hayvani' gürültü siperlerinin farkındaydı. Ball, temel dilbilimsel fragmanları itip

kakan sözcüklerden oluşturulmuş bir 'fonetik' şiir formu geliştirdi. Şairin, boru seslerini ve bir fil kervanının yavaş hareketlerini taklit eden 1916 tarihli 'Karawane' adlı şiiri şöyle başlar: "Jolifanto bambla ô falli bambla." Diğer Dada şairleri ve sanatçıları, metnin yüksek sesle okunduğu ya da monoton bir sesle söylenen bir şarkı gibi eş zamanlı olarak söylendiği 'simültane şiirler'i ezberden okudukları bir birlik oluşturdular. Bir dereceye kadar, bu tür teknikler, Fütürist prototiplerin eğilimlerini yansıtmaktaydı. Bununla birlikte, Dadacı fonetik şiir, İtalyan emsallerinden genellikle ve uzlaşmaz bir şekilde daha 'soyut'tu, ve Fütüristlerin tersine, Dadacılar kesinlikle anti-militaristti ve teknolojik ilerlemeye kuşkuyla yaklaşıyorlardı.

Dada gösterileri, bu noktadan günümüze Alman sanatında baskın olmuş olan Dışavurumcu üslubun bazı unsurlarını da ödünç almıştı ve bundan dolayı Voltaire Kabaresi'nin Almanya doğumlu katılımcıları Kabare'den giderek ayrılıyordu. Fransız Kübistleri ve Voltaire Kabaresi'nde zaman 'zaman zenci' dansıyla ilgilenen sanatçılar arasında olduğu gibi, Dışavurumcular arasında da Afrika sanatı için bir kült oluşmuştu. Ayrıca, Huelsenbeck'in Kabare'deki izleyicileri taciz ettiği sonu gelmez ünlü davul sololarının da benzer ilkelleştirici bir tarafı vardı.

Voltaire Kabaresi'nde çok çeşitli sanat etkinlikleri gerçekleştiriliyordu. Bu etkinliklerin kapsamı, şiir ve dans gösterileri dışında, Hans Arp'ın, çoğunlukla performanslar eşliğinde sunulan ve radikal biçimde basitleştirilmiş geometrik kolajlarına dek genişletiliyordu. Bu durum Dadacıların görsel ve yazınsal üretime eşit önem verdiklerini gösterir – aslında bu, Fütürizm ve Dışavurumculuğun yanı

sıra, Romantizm ve Sembolizm gibi 19. yüzyılın sanat akımlarından miras kalan bir tutumdu. Ama, grup üyelerinin sınırlandırılmış sanat düşüncesine bağlılık duymamalarını ve saldırgan ethoslarını belirleyen, herhangi başka bir şey kadar, eninde sonunda sosyal ve politik gerçekliklerdi. Ülkelerinin Birinci Dünya Savaşı'nın kıyımına bulaştığı bir zamanda, Zürih'in tarafsız konumu, bu kentte olmalarının gerçek nedeniydi. Zürih Dadacılarının, savaş öncesi sanatla ilişkilendirilen değerlerin büyük ölçüde çökmüş değerler olduğu inancıyla, başka yerde tüm şiddetiyle devam eden savaşa eş değer gördükleri önemli bir durum vardır. Yağlı boya resim ve bronz döküm heykel yüksek sınıfın yatak odasının içindekilerle eşanlamlı hale gelmişse, o zaman Dadacılar da kâğıt parçalarından ya da önceden var olan nesnelerden yeni yapılar oluştururlardı. Eğer şiir kibar duyarlılıkla eşanlamlı olmuşsa, onlar da şiire bilerek başka anlamlar verir ve onu yeniden saçma ve sihirli sözlere doğru yöneltirlerdi. Kendilerini kültürel sabotajcılar olarak gören Dadacıları bir araya getiren sanatın profesyonelleştirilmesine karşı duydukları nefretti, fakat reddettikleri muhakkak ki *tek başına* sanat değildi; tersine, mutlak bir insan doğası kavramına hizmet eden bir sanatı savunuyorlardı. Yazılarında, Arp, savaş öncesinde üretilen sanatı özellikle benlikçilikle ve insanlığa aşırı değer biçmeyle eşit sayıyordu. Sonraki yazılarında genellikle Dadacı duyarlıkları dile getirdi:

> Bizler, 1914 tarihli Dünya Savaşı'nın katliamından tiksindiğimiz için, Zürih'te kendimizi sanata adadık. Uzaklarda silahlar ateşlenirken tüm gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolajlar yapıp şiirler yazdık. Çağın deliliğine çare

olsun diye temellere dayanan bir sanatı, ve cennetle cehennem arasında yeniden bir denge kursun diye yeni bir nesneler düzeni arıyorduk.

Arp'ın sanat için sağaltıcı bir rol ve 'yeni bir nesneler düzeni' sözleriyle bıraktığı izlenimin temel olarak yapıcı bir not olması ilginçtir. Bir kavram olarak sanatı yok etmeye çabalayan diğer Dadacıların çok daha olumsuz bir tutum içinde oldukları görülür. Arp, mesiyanik denebilecek bir düşünceye sahipti ki, yeniden yaratılabilecek bir düşünceydi bu. Ama Dada'nın temsil ettiği şey ne olacaktı? 'Dada' sözcüğünün yoğun bir kafa karışıklığı yaratan kökenlerine geri dönersek, grubun bazı üyelerinin sözcüğün farklı koşullarda keşfedilmiş olduğunu iddia etmelerinden ötürü, onları çekenin sözcüğün sırf bu açık-uçluluğu olduğu söylenebilir. Dada günlerini kaydettiği ve günümüzde *Flight Out of Time* adıyla Zürih hareketinin temel kaynaklarından biri olan günlüğünde Hugo Ball, grubun, Voltaire Kabaresi'ndeki etkinliklerin ilk birkaç ayından sonra kolektif bir yayına ve dolayısıyla bir tür etikete olan gereksinimi görmeye başladığını aktarır:

> Tzara süreli yayın konusunda kaygılanıyor. Benim önerim ona 'Dada' demekti ve kabul edildi (...) Dada Romence'de 'evet evet', Fransızca'da 'sallanan at' ve 'sallanan oyuncak at' demektir. Almanlara göre aptalca bir saflığı, doğurmanın sevincini ve bebek arabasıyla meşgul olmayı belirtir.

Huelsenbeck'in bu sözcüğü Ball ile bir sözlüğe göz gezdirirken keşfettiğini ve "çocuğun çıkardığı ve ilkelliği, sıfır

başlangıcını, sanatımızdaki yeniyi temsil eden ilk ses" olarak önerdiğini anımsatması, yukarıda söylenenlerle uyuşmaz. Ball'ın, bir tür kültürel Esperanto gibi görerek kavramın uluslararası devingenliğini vurgulaması anlamlıdır; oysa Huelsenbeck, kırılma ve yenilenme kavramlarına vurgu yapar. Her iki tavır da Dada'yı oluşturan anahtar malzemelerdi. Bunun ötesinde, sözcük paradoksal olarak her şeyi ve hiçbir şeyi simgelemiş, onaylamanın ve reddetmenin absürd karışımıyla, bir tür sahte gizemcilikle eşanlamlı hale gelmiştir. Sanat ölü bir dindi. Dada doğdu.

Bununla birlikte, buradaki karmaşıklık, Dada'nın aynı anda başka yerde de doğmuş olmasıydı. 1915'te iki Fransız sürgün, Marcel Duchamp ve Francis Picabia, Avrupa'daki savaştan çıkarılan ve bir şekilde daha büyük olan benzer bir konuma New York'ta ulaştılar. Her iki sanatçı da savaştan önce Fransa'daki sanat çevrelerinin önde gelen isimleriydi, fakat yeni düşüncelere daha açık olduğunu hissettiklerinden Amerika'ya yöneldiler. Duchamp'ın Kübist etkiler taşıyan ve Paris'in avangard ortamında pek ilgi çekmeyen resmi *Nude Descending a Staircase no 2*, 1913 yılında New York'taki 'Armory (*Cephanelik*) Show' sergisinde başarı kazandı. 1915'e gelindiğinde, Duchamp, Fransız sanatına bir yandan Matisse'in diğer yandan Kübizmin getirdiği görsel yeniliklere ilişkin retina karşıtı bir tavır olarak tanımladığı şeyi formüllendirmeye başlamıştı. Duchamp'ın akıldan çok göze hitap eden sanattan hoşlanmaması, insan ruhunu biçimlendiren makine çağının etkilerine dair bir kinizmle el ele ilerledi. İnsancıl söylem ruh ve romantik aşk düşüncesini savunmaya devam etti, ama bunu toplumun giderek artan makineleşmiş yüzünde kişinin kendini

atlatması olarak gören Duchamp ve Picabia, 1915-16 civarında, makine/insan melezliğine dair –Duchamp'ın cam üzerine yaptığı ve 'tam olarak bitmemiş' diyerek 1923'te bir kenara attığı *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even - Large Glass* (Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin - Büyük Cam) adlı yapıtında en dikkat çekici biçimde görülen– parodi tarzında bir dil geliştirmeye başladılar.




Resim 3: Marcel Duchamp, *Fountain* (Çeşme), hazır-yapım (Fotoğraf: Alfred Stieglitz). *The Blind Man* (Mart 1917, sayı 2) dergisinde yayımlandığı haliyle.

Duchamp'ın görsel sanatın 'zanaat' çağrışımlarına yönelik antipatisi ve bunun sonucunda sanat yapıtının en önemli parçası olarak düşüncenin el becerisinin yerine geçmesi gerektiğine olan inancı, 1913'ten başlayarak sanat objeleri olarak 'hazır-yapım' nesneleri seçmesinde etkili oldu. Bu seçimin adı en kötüye çıkmış örneği, New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun Nisan 1917'deki sergisine gönderdiği pisuardır – *Fountain* (Çeşme) adını verdiği pisuar, şakacı bir şekilde 'R. Mutt'* adıyla imzalanmıştır.

Üyelerden alınan ve böylece sergilenme hakkını garanti eden katılım ücreti politikasına rağmen, yapıtın idam cezası vermeye meyilli bir komite tarafından reddedilmesi, bir Dada gösterisine dönüştü.

Bu noktada, Duchamp ve Picabia sayesinde Zürih Dadacılarının etkinlikleri hakkında bilgi sahibi olunduğu görülür, ama Zürih Dadacıları nitelemesi 1920'lerin başlarına dek New York'ta çok seyrek kullanıldı. Bu nedenle Duchamp ve Picabia'nın 1915-17 arasındaki etkinlikleri çoğunlukla ilk-Dada olarak adlandırıldı. Avrupalıların etrafında kesinlikle çok büyük bir avangard ağ hızla gelişti. Bu ağ, New York'taki 291 galerisiyle Amerika'da avangard sanatın çok önemli savunucusu Amerikalı fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz ile ilişkide olan sözde 'Stieglitz çevresi' üyelerinden ve, adını, Duchamp'ın patronu konumundaki zengin sanat koleksiyoncuları Walter ve Louise Arensberg'ten alan 'Arensberg çevresi' üyelerinden oluşuyordu. Bununla birlikte, en önemli figürler, sonradan bir dizi ortak projede Duchamp'la birlikte çalışacak olan Amerikalı

* *Mutt*: (argo) it, köpek; mankafa kimse, ahmak. (ç.n.)

fotoğraf sanatçısı Man Ray ve eksantrik doğaları nedeniyle Dada'nın maskotları haline gelecek olan iki kişiydi: Bir ânı bir ânına uymayan Arthur Cravan ile Almanya doğumlu yazar Barones Elsa von Freytag-Loringhoven.

## Alman Dada

1918'de Dada, bir önceki yıl Zürih'ten gelen Richard Huelsenbeck'in tartışmalı gayretinin bir ürünü olarak Berlin'e kadar genişledi. Kenti pençesine alan çıplak toplumsal gerçeklikler, sanat için sanat tavrının Berlin'deki geçerliliğine çok daha açık şekilde zarar veriyordu. Bu noktada, Almanya savaşı kaybetmiş, Fransa ve Belçika'nın istediği savaş tazminatları sonucunda ekonomik çöküşe sürüklenmişti. Ekonomik istikrarsızlığın yanı sıra, Rusya'daki 1917 Bolşevik Devrimi'nin ardından gerçekleşen toplumsal devrimin eşiğinde sendelemekteydi. Yönetimdeki nispeten muhafazakâr sosyalist hükümet, komünistlerin, özellikle de Spartacus Birliği'nin güçlü muhalefetiyle karşılaştı ve eylemleri vahşice bastırdı. Dolayısıyla, Berlin Dadacılarının politikaya olan eğilimleri şaşırtıcı değildir. Toplumsal olarak 'Klüp Dada' diye sıraya sokulduklarında, iki arkadaş grubuna bölündüler. Walter Mehring, Wieland ve Helmut (John) Heartfield* ve George Grosz'un oluşturduğu grup

* Alman fotomontaj sanatçısı Helmut Herzfelde, fanatik Alman milliyetçiliğini ve Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da yaygın olan İngiliz karşıtlığını protesto etmek için 1916'da adını John Heartfield olarak değiştirmiştir. (ç.n.)

komünizm sempatizanıydı ve son üçü Parti üyesiydi. Raoul Hausmann, Hannah Höch ve Johannes Baader'den oluşan diğer grup ise daha çok anarşizme yatkındı.

Berlin'deki anti-sanat, Almanya'daki temel estetik eğilim olan Dışavurumculuğa açık muhalefette kendini gösterdi. Hümanist ikonografi için Duchampçı zevksizlik ve 'retinal sanat'ın tensel düşkünlükleri, Berlin'de, 'maneviyat' ve tinselleştirilmiş anlamlı jestle birlikte bir rahatsızlığa dönüştürüldü. Grosz ve Hausmann gibi Berlinli sanatçılar daha önceden Dışavurumculuğa uydurulan grafik deyimlerle çalışmış olmalar da, Richard Huelsenbeck bu eski sanatçı kuşağı 1920 tarihli bir manifestoda azarlıyordu: "Ruh için propaganda yapmanın bahanesi olarak, natüralizmle mücadelelerinde, yollarını soyutta, içeriksiz ya da çatışmasız konforlu bir yaşamı varsayan dokunaklı jestlere bulmuşlardı." Tersine, Huelsenbeck, –Berlin Dadacılarına ait– yeni sanatın, 'dünün kazasından sonra kol ve bacaklarını ebediyen toplamaya çalışırken (...) son haftanın patlamalarıyla gözle görülür şekilde paramparça olduğunu' savunuyordu.

Berlin Dada grubu, sürpriz olmayan bir şekilde, Hausmann'ın fonetik şiiri ya da Hausmann, Höch, Grosz ve Heartfield'ın fotomontaj tekniklerinin son derece özgün konuşlandırılması lehine geleneksel resmi reddetti. İlk fotomontajlarındaki fotografik imgenin bölük pörçük parçaları, nihayet, New York Dadacılarının çoğunlukla makineleri resmeden tarzına çok benzer bir biçimde, John Heartfield'ın özel ilgi alanını oluşturan son derece düzgün yüzeylere yol açtı. Heartfield'ın usta işi montajları, esasen, vahşice hicivsel amaçlar için Gerçeküstücü yanyana koyma

tekniklerini kullanır. Berlin Dada'sının, halka açık başlıca manifestosunun (Haziran 1920'de Berlin'deki 'Dada Fuarı') doğrudan sonucu olarak dağılmasından sonra, Heartfield, Nazizmin Almanya'daki yükselişinin amansız eleştirmeni olacaktı ve *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (İşçilerin Resimli Gazetesi) gibi komünist yayınlar kapaklarında düzenli olarak sanatçının fotomontajlarını kullanmaya başladı.

Almanya'nın başka yerlerinde de Dada'nın ileri karakolları vardı. Kurt Schwitters'in memleketi Hannover, Berlin'den çok daha tutucu ve sakin bir yerdi. Hausmann ve Höch gibi Berlinli sanatçılarla arkadaş olan fakat Huelsenbeck'in politik sözlerinin yetersizliği ve güya 'burjuva' tarzı nedeniyle 'Klüp Dada' üyeliğini reddeden Schwitters, atılan otobüs biletleri, şeker kâğıtları gibi kentsel tortuların soyut görsel yapılarla kuşatılmış olmakla ister istemez yeniden değerlendirildiği bir kolaj türünün öncülüğünü yaptı ve kendine özgü yolunda ilerledi. Schwitters, kendi etkinliklerini tasarlamak adına, 1920'lerin ortalarında, 'Merzbau' olarak bilinen ve evinin odaları arasında organik olarak geliştirilmiş muazzam bir ilk yerleştirmenin yaratımına kadar genişletilmiş kolajlarından biri olan 'Commerzbank' sözcüğünden soyutlanmış 'Merz' nitelemesini benimsedi. 1920'lerin başlarında, Schwitters, soyut geometriğin ilkeleri olarak Almanya ve Hollanda'da yayılmaya başlayan uluslararası Konstrüktivizm akımıyla ilişkisi olan sanatçılarla yakın temas kurdu. Aynı tarihlerde, Hollandalı De Stijl akımının kurucularından Theo van Doesburg, vekâleten de olsa, 'I. K. Bonset' takma adıyla Dada'ya katılacaktı. Eylül 1922'de, Schwitters, Arp, Richter, Hausmann ve Tzara'yla birlikte Weimar'da bir 'Dada-Konstrüktivist Kongre-

si'nde hazır bulundu, bu arada László Moholy-Nagy ve El Lissitsky gibi Alman asıllı önemli Konstrüktivistlerle de temas kurdu. Birkaç yıl boyunca ara sıra bu gruplar içinde ve arasında bazı ortak çalışmalar oldu. Bir anlamda, bu olay Dada'dan başka bir şeye uygun düşer; en azından, Dada'nın yalnızca estetik denemeye karşı çıkması anlamında. Fakat, soyut ilgileriyle Arp ve Schwitters bu kural için birer istisnaydı ve 'yeni düzen' gerektiren herhangi bir olay Zürih Dadacılarının söylemine dahildi.

Berlin'den çok daha az çalkantılı bir kent olan ve savaşın hemen ertesinde İngiliz işgali altına giren Köln, 1918-20 arasında Dada'nın başka bir dalı için ortam sağlıyordu. Buradaki önemli figürler Max Ernst ve, Johannes Baargeld takma adıyla, Alfred Grunewald'dı (takma ismin 'para babası' anlamına gelen soyadı Grunewald'ın banker babasına dolaylı bir göndermeydi). Köln Dadacıları arasına Franz Seiwert ile Heinrich ve Angelika Hoerle'nin dahil oldukları daha politik bir grup da eklenmişti, fakat bu grup sadece tek bir olayda, 1920 Nisan'ındaki anarşik 'Köln Dada Fuarı'nda (bkz. Bölüm 2) Dadacılarla birlikte oldu. Bunun dışında, Ernst'in, çok şaşırtıcı imge çarpışmalarının karakterize ettiği, gerçekte apolitik ve son derece absürd kolajları ve fotomontajları bu Dada oluşumu için gereken atmosferi yarattı.

## Fransız Dada

Almanya ve Fransa arasındaki kültürel koşulların tıpkı Köln'ü konumlandırması gibi, Ernst de, diğer Alman Dada-

cılarından çok daha yoğun bir biçimde Paris'e bakma eğilimindeydi. Sonunda, 1922 yılında Paris'e gitti. Paris'teki Dada, müşterilerinin değişimi ve bağlılıkları bakımından karmaşık bir iştir. 1919'un başlarında, kendisini Dada'nın nihilizm elçisi olarak atayan Picabia'nın gelişiyle birlikte doğdu. Hemen öncesinde Picabia, bir süre İsviçre'de, Zürih Dada'sının tarihçisi Hans Richter'e 'bir ölüm deneyimi'ni temsil etmek için geldiği Zürih'te bulunmuştu. Son evresinde Zürih Dada'sı, Nisan 1919'daki hareketin son halk gösterisinde özellikle kasvetli *Last Loosening Manifesto*'yu ilan eden Walter Serner'le birlikte nihilist bir tutum benimsemişti. Picabia Paris'te, ülkesini yeniden ziyaret eden Duchamp'ı ağırladı. Duchamp'ın çevreye karşı takındığı ve jestleriyle belli ettiği gizemli tavır (sakal ve bıyığında kurşun kalemle çizilmiş Mona Lisa röprodüksiyonunun altına yazılan ikon kırıcı *LHOOQ* harfleri, yüksek sesle okunduğunda "sıcak bir götü var" tümcesinin Fransızca eşdeğerini* yaratıyordu), *Littérature* dergisi etrafında toplanmış bir grup genç Parisli şairin takdirini topladı. André Breton, bu gruba –Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Paul Eluard ve Philippe Soupault– etkili bir şekilde liderlik ediyordu.

Karizmatik kişiliği anlamında, Breton başka örneklerden yoğun biçimde etkilenmişti. Picasso'nun arkadaşı ve Kübizmin önemli savunucusu olan ve 1918'de ölen Guillaume Apollinaire'in Breton için merkezi bir önemi vardı. Birçok bakımdan, Breton, Apollinaire'in avangard katalizör rolünü benimseyecekti. Etkilendiği bir başka kişi, sa-

* "Elle a chaud au cul." (ç.n.)

hip olduğu acı mizah duygusunun (kendisine 'umour' adını koymuştu) Ateşkesin imzalanmasından kısa bir süre sonra, 1919 yılında, yüksek dozda afyon alarak intihara sürüklediği arkadaşı Jacques Vaché idi. Breton, Duchamp örneği yanında, bu tür örneklerle de, aslında, kendine ait bir ussal/entelektüel Dada markası geliştirdi.

1919'ların başlarında, Breton, 1918 tarihli güçlü manifestosu Zürih grubunun çıkardığı *Dada* dergisinin üçüncü baskısında yayımlanan Tristan Tzara örneğine yöneldi. Nihilizm söyleminden, Zürih üslubunda tanıdık olan kefaret/kurtar(ıl)ma söylemine yönelirken, Tzara şöyle yazar: "'Komşunu Sev' İlkesi ikiyüzlülüktür. 'Kendini sev' ütopisttir, ama, kötü niyet içerdiğinden daha kabul edilebilirdir. Merhamet yok. Katliamdan sonra, arındırılmış bir insanlık umuduyla baş başa bırakıldık." Tzara, Paris'e, 1920 yılının Ocak ayında geldi, ama sonraki birkaç yıl boyunca, giderek kendisini Tzara'dan olduğu kadar anarşist Picabia'dan da uzaklaştıracak tutarlı bir bakış açısı arayışına yönelen Breton, kaçınılmaz şekilde avangardın liderliğini üstlendi.

Paris Dada'sının açıkça yadsımacı bir tarzı vardı. Savaştan sonra Fransa'da iktidara gelmiş olan sağcı hükümete karşı çıksa da, Berlin'deki Dada gibi, nadiren açık bir biçimde politikti ve Dada'nın Zürih'teki erken döneminin ilk-yapıcı ethos'undan çok uzaktı. En önemli manifestoları, halkı tahrik eden bir dizi gösteriydi ve bunların birinde, Breton, Mart 1920'de, Picabia'nın 'Cannibal Manifestosu'nu okudu:

> Burada ne yapıyorsunuz, kıçlarınıza tokat yemiş bir sürü ciddi adam. (...)

Siz ciddi insanlar, inek pisliğinden daha beter kokuyorsunuz.
DADA, ona gelince, hiçbir şey kokmuyor, hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey.
Umutlarınız gibi: hiçbir şey
cennetiniz gibi: hiçbir şey
politikacılarınız gibi: hiçbir şey
sanatçılarınız gibi: hiçbir şey.

Temelde, Paris Dadası, başka yerlerdeki Dada manifestoları gibi, fazla eskimiş bir sanat söylemine savaş açtı. Aynı olayda Picabia, doldurulmuş bir maymunun iliştirildiği bir tuval sergiledi; tuvalin çevresinde şöyle yazıyordu: "Cézanne Portresi, Rembrandt Portresi, Renoir Portresi..."

## Gerçeküstücülük: Başlangıçlar

1922'nin ortalarında, Paris Dadası, akımın tamamen gelişmiş bu en son canlanışı, kendi yadsımacı tavrında çamura saplanmıştı. Breton'un organize ettiği 'Congrès de Paris', avangard etkinliğin baştan sona yönünü belirtirken hareketin ölümüne işaret ediyor, açıkça söylemese de, Dada'nın sakınmak istediği şeye dönüştüğünü iddia ediyordu: sanat tarihindeki başka bir hareket olmak. Breton'un kültür politikasına eğilimi buradan bellidir. Dada'yı 'küstah reddi' ve 'kendi hatırı için skandal' düşkünlüğü ile suçlarken, avangard öncelikleri yeniden saptama fırsatını yakaladı. Gerçeküstücülüğe giden yol hazırdı.

Max Ernst, Köln'den 1922'nin sonlarına doğru geldi, böylece, en politik olanlarla değilse de, Alman Dadacı etkinliklerle bir bağ oluşturuldu. 1922'den 1924'e dek birkaç yıl boyunca, Dada ve Gerçeküstücülük arasında bir tür ara vardı; katılımcılarının 'mouvement flou' (belirsiz ya da puslu hareket) olarak adlandırdıkları bu evrede, Robert Desnos ve René Crevel gibi *Littérature* çevresine giren yeni isimlerin yanı sıra, Breton, Aragon ve Eluard birtakım deneysel etkinliklerle ilgilendiler. Bu etkinliklerin en dramatik olanları, bazı grup üyelerinin –özellikle Desnos'un– sorulan soruları hipnoz halindeyken tuhaf biçimde yanıtladıkları 'seanslar'dı. Burjuva karşıtı psişik serbest oyun olarak kendini Dada'da açıkça ortaya koymuş olan usdışına yönelik ilgi, artık sistemli bir şekilde araştırılıyordu. Askerliğini savaş sırasında Fransız ordusunda sıhhiye er olarak yapan Breton, Sigmund Freud'un bilinçsize dair kuramları hakkında bilgi edinmişti. Bu psikanalistin yapıtları Fransızca'ya ilk olarak 1920'lerin başlarında çevrildi ve Breton'la arkadaşları bilinçsize ilişkin bu bilimsel düşünceyi vakit geçirmeden kendi şiirsel amaçları için benimsediler; yazının, yerleşmiş herhangi bir fikrin yokluğunda hızla aktığı 'otomatik yazı' tekniklerini –kısmen Freudcu 'serbest çağrışım' modeli üzerinde– geliştirdiler. Bununla birlikte, 1921'de Breton'la Freud Viyana'da karşılaştıklarında, Freud'un, tedavi edici tekniklerinin bu tür sanatsal uyarlamalarından pek de hazzetmediği açıkça ortaya çıktı.

1924'te, Breton, bu eğilimleri bir etiket altında pekiştirmeyi uygun buldu ve uzun bir gebelik döneminin ardından, Breton'un *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'yu yayımlamasıyla Gerçeküstücülük doğdu.

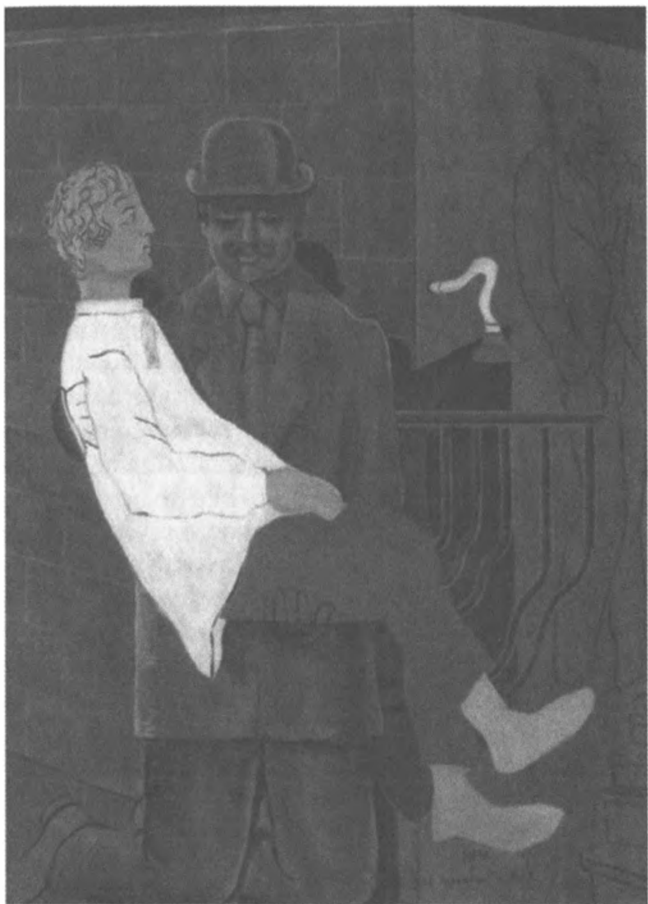
Gerçeküstücülük sözcüğü ilk olarak, Breton'un kendisine örnek aldığı Apollinaire tarafından 1917'de türetilmişti, fakat Apollinaire'in çokça muğlak olan ve sanatta mantık ötesi yeni bir ruhu niteleme çabaları Breton'un 1924 tarihli manifestosunda daha bir kesinlik içinde sunuldu: Gerçeküstücülüğün "önceden ihmal edilen bazı çağrışımların daha üst bir gerçeklikte, düşlerin sınırsız gücünde, düşüncenin ilgisiz oyununda olduğu inancına bağlı" olduğu söyleniyordu. Manifesto, özünde bir şairin beratıydı; bu aşamada görsel sanatlardan çok az söz ediyordu ve öncelik 'yazılı sözcük aracılığıyla ya da başka bir yolla (...) psişik otomatizm'e verilmişti. Bunun, 'aklın denetiminin dışında, estetik ilgilerden bağışık olarak' yürütüleceği gerçeği, Gerçeküstücülüğün Dada'nın –bizi daha önceki tartışmaya geri götüren–temel ilkelerinden birinin mirasçısı olduğunu açıkça gösteriyordu: kendine gönderme yapan özerk sanatın eleştirisi. Dada gibi Gerçeküstücülük de 'sanat'ın talepleriyle 'yaşam'ın talepleri arasındaki farkların ortadan kaldırılmasına adanmıştı. Breton, Freud'u Gerçeküstücü projenin kılavuz ışığı olarak anarken, estetik üreticiden çok fazla söz etmiyor, fakat 'araştırmalar'ı yürüten 'insan kâşif'ten bahsediyordu. Hayal ettiği şey devrime eşdeğerdi. "Asıl önemli nokta, belki de (...) haklarını geri isteyen hayal gücüdür" diyordu.

Gerçeküstücülük edebi bir akım olarak başladı. İlk haberci tanrıları, Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse (Lautréamont), Raymond Roussel ve Alfred Jarry gibi Fransız şair ve yazarlardı. 1920'lere gelinirken, görsel sanatlarla uğraşan sanatçılar, özellikle de ressamlar, 'boyama şiir sanatı' fikrinin cazibesine kapılarak akımın yörüngesine girmeye baş-

ladı. İtalyan ressam Giorgio de Chirico'nun yapıtlarının röprodüksiyonlarıyla karşılaşması sanatsal üslubunu kesin olarak etkilemiş olan Max Ernst, 'rüya resim' olarak –yetersiz de olsa– tanımlanabilecek harekete öncülük etti.

Gerçeküstücü sanatçılar için düşlerin merkezi önemi vardı ve düşleri görsel olarak kaydetme süreci, üzerinde bilinçli düşünmeyi gerektiriyordu. Çeşitli yorumcuların işaret ettiği gibi, bu işlem aklın denetimini baypas etme düşüncesiyle çelişiyordu. İlkelerin yeniden değerlendirilmesini gerektiren buna benzer kritik müdahaleler Gerçeküstücülükte kesin bir norm haline geldi. Aslında, 'rüya resim'e saldırı André Masson ve Joan Miró'yu, hareket bünyesindeki şairlerin uzun süredir uyguladıkları otomatizmin görsel eşdeğerlerini üretmeye yöneltti. Her şeyi bir kerede yakalayabilmesi –oysa rüyalar elbette zaman içinde açıklanıyordu– 'rüya resim'in diğer bir kusuruydu. Böylece, Gerçeküstücü gereksinimlere yanıt veren filmin yolu açılmış oldu ve 1920'lerin sonlarında son derece önemli iki film yapıldı: *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği) ve *L'Âge d'Or* (Altın Çağ). Her iki film de Paris'e yönelen iki İspanyol'un, Luis Buñuel ve Salvador Dalí'nin yaptığı işbirliğinin ürünleriydi.

1929 yılında Dalí'nin Gerçeküstücülüğe yönelmesi, hareketin yeni yetenekleri ne denli başarılı bir biçimde kendine çektiğini gösterir. Aynı zamanda, yerleşmiş isimler de zaman zaman geçici destek verdiler; 1920'lerin sonlarına doğru Picasso, hiçbir zaman gruba resmen katılmasa da, birkaç yapıtının Gerçeküstücü yayın olan *La Révolution Surréaliste*'te basılmasına izin verdi. Bazı isimler, Ernst ve Yves Tanguy gibi ressamlar örneğin, akımın başlıca daya-



Resim 4: Max Ernst, *Pietà/Revolution by Night*, tuval üzerine yağlıboya, 1923, Tate Gallery, Londra.

nakları haline geldi. Bir başka dayanak, New York Dada günlerinde Duchamp'la birlikte çalışan ve resmi Gerçeküstücülüğün kadrolu fotoğrafçısı haline gelen fotoğraf sanatçısı Man Ray'di; Man Ray, aynı zamanda, kendi deneysel kamerasız fotoğraflarını ('rayograph') üretiyor ve stüdyoda nü fotoğraflar da çekiyordu. Giderek zorbalaşan Breton'un bazen lehinde bazen de aleyhinde olan birkaç sanatçı ise öğretisel ya da ideolojik saflığa ilişkin beklentilerle uyuşmadıkları için aceleyle aforoz edildiler. 1929 yılı bu bakımdan bir dönüm noktasıydı; Georges Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos, Roger Vitrac, André Masson, Philippe Soupault, Antonin Artaud ve etnografya eğitimi gören yazar Michel Leiris gibi isimler, protokole uymamakla suçlandıkları toplantının ardından, *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da Breton tarafından kınandılar.

Gerçek şuydu ki, Breton'un yaşadığı ve grup toplantılarını yaptığı Paris'teki caddeden dolayı 'Rue Fontaine' Gerçeküstücüleri olarak anılan grupla Masson, Miró ve Leiris'le işbirliği yapan 'Rue Blomet' grubunun araları bir süre için açıktı. Rue Blomet grubunun Nietzsche felsefesine olan eğilimi onları daima Breton'dan uzaklaştırmıştı ve 1920'lerin sonunda *Documents* dergisi aracılığıyla Breton'a önemli bir entelektüel rakip olarak ortaya çıkan etnografyacı ve yazar George Bataille'la flört etmeye başladıklarında, Breton kesin bir şekilde harekete geçme ihtiyacı duydu. İkinci manifestosunun amacı kısmen Georges Bataille'ın çekiciliğine zarar vermekti. Bataille'a kalırsa, idealist varsayımları Breton'un felsefesini kusurlu hale getiriyordu. Breton'un köklerini Hegel diyalektiğinde bulan estetiği, sürekli olarak, birbirine zıt iki imge çarpıştığında ortaya

çıkan bu yeni gerçeklik fikrine geri dönüyordu. Bunun Gerçeküstücüler için çok fazla alıntılanan örneği Lautréamont'un benzetmesiydi: "Parçalanabilen bir dikiş makinesi tablası ve bir şemsiyenin karşılaşma olasılığı kadar güzel." Bu tür bir esinlenme estetiğinin tersine, Bataille, 'temel materyalizm' diye adlandırdığı şeyi savunuyordu ve bu yolla sanat insanlığın en kaba ve en vahşi görünümleriyle yüzleşecekti. Masson gibi Bataille'a sempati duyan sanatçılar, bu nedenle, Breton için gereksiz yere saldırgan bir imge üretme eğilimindeydi. 1930'da, Bataille tarafından yayımlanan 'Ceset' adlı bir broşürle Breton'a doğrudan bir saldırı gerçekleştirildi. Şehit edilmiş İsa olarak tasvir edilen Breton, durmadan kusur bulan yargıları ve kendine verdiği önemden ötürü yeriliyordu.

Breton'un *İkinci Manifesto*'su, her halükârda, Gerçeküstücülüğün felsefi yönündeki bir sapmaya işaret ediyordu. Hareket içindeki vurgu önceleri zihnin içeriğine ya da Breton'un 'içsel model' dediği şeye yönelikti. Şimdi ise, diyalektik bir ilişki içinde, içsel alanla dış gerçeklik arasındaki etkileşime kaymıştı. Bu yeni yönelimin görsel üretim bakımından yankıları oldu. Dalí'nin birçok yolla çok hızlı yükselişi 'rüya resim'in yeniden canlanışına dayanıyordu, fakat Dalí, uzman bir kariyer planlamacısı gibi, yapıtlarındaki vurgunun yönünü tefekkürden dış gerçekliğe dair paranoyak bir 'yorum sayıklaması' olarak tanımladığı şeye ustalıkla çevirmesini bildi. Aynı zamanda, 1930'dan itibaren, Gerçeküstücü nesneye ilişkin, Dalí ve İsviçre doğumlu sanatçılar Alberto Giacometti ile Meret Oppenheim'ın başını çektikleri gerçek bir kült ortaya çıktı. Buradaki vurgu, nesneyi, bilinçsiz gereksinimlere uyan dış dünyada bulan, dola-

yısıyla iç ve dış gerçeklik arasındaki bağıntıları yeniden güçlendiren sanatçı üzerineydi. Bu 'karşılaşma' kültü, Gerçeküstücülüğün ilk günlerine geri dönerken eş zamanlı olarak da yoğunlaştı. Gizli bir anlamlar ağı hakkında büyülü bir şekilde bilgi veren Paris'te dolaşırken, flâneur kendisini 'nesnel talih'in emirlerine her an hazır tutuyordu. Gene de, Gerçeküstücülüğün avangard ethosuna sadık bir şekilde dış dünyayla kurulan bu yeni ilişki, tam olarak kendisini politikada gösterdi.

## Gerçeküstücülük: Politika ve Uluslararasıcılık

Gerçeküstücülüğün politikayla ilgilenmesi 1925'te, Fransa'nın Fas'ta giriştiği sömürgeci savaşa karşı çıkmalarıyla başlamıştı. 1927'ye gelindiğinde, sadece Fransa'nın sağcı hükümetine karşı değil, fakat genel olarak kapitalizme karşı ateşli muhalefetleri, Gerçeküstücülerin Fransız Komünist Partisi'ne katılmalarına yol açtı. Ne var ki, baştan beri, politik eğilimlerini sanatsal amaçlarıyla bağdaştırmalarının zor olduğu aşikârdı. Pierre Naville gibi hareketin içindeki eleştirmenlerin tartıştığı üzere, kolektivizme dair politik bir ethos Gerçeküstücü şiir ve sanatın aşırı bireyciliğiyle nasıl uzlaştırılabilirdi? Toplumsal bir devrimden önce kafalarda mı bir devrim, ya da tersi mi gerekliydi? 1929'da Breton'un grupta yaptığı ve grup dayanışması ve bireycilik hakkındaki göreli iddiaları kısmen doğrulayan tasfiyeden sonra, bu sorular özellikle acil hale geldi. Gerçeküstücüler, şimdi, Rusya'daki yeni Stalinci rejimin talep-

lerine yanıt vermek zorundalardı. Sorunlar, 1932'de, Aragon Komünist Parti lehine Gerçeküstücülüğü resmen bıraktığında, son noktaya vardı. 1930'a gelinirken 'Sosyalist Gerçekçilik' –kitleler için anlaşılır ve gerçekçi bir sanat– komünizmin resmen onayladığı sanat haline geldi ve Breton'un kültürel-politik bir devrim için Troçkist bağlılığı Gerçeküstücüleri Sovyet ortodoksluğundan kesin olarak soğuttu.

Böylesi bir ideolojik kargaşaya rağmen, Gerçeküstücülük 1930 yılında yeni isimleri kendisine çekmeye devam etti. İçlerinden birkaçı kadındı; aralarında, büyük ölçüde mitolojik konuları araştıran İngiliz ressam ve yazar Leonora Carrington ile kendi cinsel kimliğini sorguladığı oto-portreler üreten fotoğraf sanatçısı Claude Cahun da bulunmaktaydı. Erkek Gerçeküstücü sanatın içinde öncelik daima, genellikle heteroseksüel terimlerle düşünülen cinsel isteğin dışavurumuna verilmişti, 1930'lar ünlenmeye başlayan Alman Hans Bellmer'in erotik yapıtına tanıklık etti. Özgürlük hareketinin önderi olarak düşünülen 18. yüzyıl Fransız pornografi yazarı Marquis de Sade çevresindeki bir kült sayesinde, vahşi ve ahlaksal açıdan tabu olan fantezilere Gerçeküstücülük'te izin verildi.

Aynı zamanda 1930'ların sonları, bir doktrinler platosu olarak Gerçeküstücülüğün diğer Avrupa ülkelerine ve başka kıtalara yayıldığı dönem oldu. 1920'lerde Gerçeküstücülük, İspanya ya da Almanya gibi ülkelerden önemli isimleri Paris'e çekmişti. Dünya 1930'larda politik açıdan daha da patlamaya hazır bir yer haline gelirken –birçok ülke komünizm ve faşizm kutupluluğundan çeşitli düzeylerde etkilendi– hareketin ilkeleri ve değerleri solcu ve faşizm karşıtı

sanatçılara ve yazarlara farklı bağlamlarda çekici geliyordu. Bu anlamda, Fransa'da elde edilemeyen politik güç çoğunlukla başka yerlerde elde edildi. İlk önemli alt grup 1926 yılında Belçika'da, yazar Paul Nougé ve E. L. T. Mesens, René Magritte ve, ardından, Paul Delvaux ve fotoğraf sanatçısı Raoul Ubac gibi işbirliği yapan sanatçılar tarafından oluşturuldu. 1930'ların ortaları itibariyle, Gerçeküstücülük Doğu Avrupa'da sağlam bir yer edinmişti. İki Romanyalı, Victor Brauner ve Jacques Hérold, 1930'larda Paris grubuna önemli katkılar yapmıştı, ama 1934 yılında Prag grubunun oluşması özellikle önemliydi ve Karel Teige, kolaj sanatçısı Jindrich Styrsky ve ressamlar Josef Sima ile Toyen (Marie Cernunová) bu grubun önde gelen isimleriydi. Paris grubuna kıyasla, Belçika ve Çekoslovakya grupları, kendi ülkelerindeki komünist partilerle daha dostane ilişkiler içindeydi.

1936'da, Londra'da, yazar David Gascoyne, ressamlar Roland Penrose ile Eileen Agar ve yönetmen Humphrey Jennings gibi İngiliz yeteneklerin farklı koleksiyonlarını bir araya getiren önemli bir 'Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi' gerçekleşti. Büyük uluslararası sergiler, Gerçeküstücülüğe bu süre içinde sembolik bir konum sağladı. Dramatik sahneleme daima Gerçeküstücülüğün ayırt edici özelliğini oluşturmuştur (örneğin, nesnelerin küçük fakat çarpıcı biçimde sergilenmesi, 1936 yılında Paris Charles Ratton's Galeri'de görüldü), ama, gene de, gazetelerle dolu kömür çuvallarının ana salonun tavanından sarktığı en çarpıcı 'Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi' Paris'teki Galerie des Beaux Arts'ta 1938 yılında gerçekleştirildi.

Breton'un Troçki ve ressam Diego Rivera ile ideolojik bağları sağlamlaştırmak için Meksika'ya gitmesi de aynı

yıla rastladı. Bu ziyaret, Gerçeküstücü olarak selamlanan fotoğraf sanatçısı Manuel Alvarez Bravo ve ressam Frida Kahlo gibi isimlerle Gerçeküstücülüğün Latin Amerika'daki varlığını kurumsallaştırdı, fakat bu sanatçıların yapıtları daha çok 'yerel' gelenekler ilgiliydi. Kültürel ve sosyal 'ötekiler'i ilhak etmek konusunda Gerçeküstücüler daima obur olmuşlardı. Kendi yapıtlarını delilik sanatının yapıtlarıyla bir tuttular ve genellikle bunları Okyanusya'ya özgü masklar gibi nesnelerin yanında konumlandırdılar. Bazen bu, oldukça farklı anlama biçimlerinin düşüncesizce mal edilmesiyle eşanlamlıydı, fakat İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve grubun Parisli çekirdeğinin kaçınılmaz şekilde dağılmasıyla, bir Fransız olgusu olarak tanımlanan Gerçeküstücülük yeni kültürel zorunluluklara uymaya zorlandı.

1941'de, Breton, Masson ve Ernst gibi sanatçılarla beraber, Alman işgalindeki Fransa'yı Marsilya üzerinden terk etti, ama Eluard gibi eski müttefiklerinin bazıları Paris'te kalmayı yeğledi. Breton'un sürgününün çeşitli biçimlerde bir katalizör olduğu ortaya çıktı. Bir yandan, Birleşik Devletler'e giderken Martinik Adası'nı ziyareti, Fransız sömürgelerindeki oluşumun idaresindeki 'Zenci' hareketiyle ve, daha da önemlisi, şair Aimé Cesaire ile temas kurmasını sağladı. Böylece, Gerçeküstücülük, gerçekten de, kültürel olarak marjinalleşen bir dil haline geldi. Diğer yandan, meydan okuyan ve İngilizce öğrenmeyi reddeden bir Fransız olarak kalmasına rağmen, Breton'un 1942'den savaşın sonuna dek New York'ta yaşaması, Amerikalıların Gerçeküstücülüğe yönelik tepkisini belirleyecek kurumların oluşturulması demekti.

Savaştan önce Amerikalıların Gerçeküstücülüğe yönelik tepkisi, 1930'ların sonlarından itibaren tahta kutuların ön yüzlerine şiirsel anlamda imalı tablolar yapan Joseph Cornell'in yapıtları gibi, yalıtılmış örneklerle sınırlı kalmıştı. Breton'un ve bazı önemli ressamların Birleşik Devletler'de bulunmaları, New York'ta egemen olan soyut resmi canlandırdı. New Yorklu birkaç yaşlı ressam, özellikle Şilili Roberto Matta ve Amerikalı Arshile Gorky, çalışmalarında biyomorfizm (yarı soyut organik formların kullanımı) ve otomatizm gibi teknikleri kullanan Miró ve Masson gibi Gerçeküstücülerin resimlerindeki unsurları kullanmaya başladı. Sonunda, bu tür deneyler, Jackson Pollock'ın kendine özgü bir Soyut Dışavurumculuk biçimi geliştirmesinde etkili oldu. Temelini, ilksel ya da bilinçsiz olanın emrindeki Gerçeküstücü inancın oluşturduğu soyutlama, savaştan sonraki dönemde Birleşik Devletler'de hemen egemen konuma geldi, fakat, 1950'lerin ortalarında, sanatçılar Dada'nın gizli anlamlarını yeniden keşfetmeye başladılar. Breton'un hemen ardından Paris'ten New York'a gelmiş olan, ama başlarda etkisi 'daha çok 'yeraltında' görülen Duchamp, şimdi başat figür olarak görülmeye başlanıyordu. Onun 'hazır-yapım' kavramı ve kitle kültürüyle ilgilenmesi Amerikan duyarlılığına çok daha uygundu ve Pop Art'ın referans noktalarından birini sağlayacaktı. Hazır-yapım bir Dada buluşu olarak sunulduğundan, 1945 sonrası Amerikan sanatı için gündemi oluşturan Dada, Gerçeküstücülük'ten daha kolay savunulabilirdi.

Breton savaştan sonra Fransa'ya döndü, ama Gerçeküstücülüğün bir zamanlar sahip olduğu entelektüel otorite daha fazla devam edemezdi. Değişen zamanlar için Varoluş-

çuluk daha geçerli gibi görünüyordu. Tartışmalı olsa da, kültürel bir etki olarak Gerçeküstücülük 1960'lara kadar yeniden doğamadı, ve bir kez daha, Yves Klein veya Arman gibi 1950'lerin en saygın Fransız sanatçılarının imgelemlerine çekici gelen, Dada'nın hazır-yapımla ya da montaj işlemleriyle olan ilgisi oldu. Elbette, bir akım olarak Gerçeküstücülük Breton'un 1966'daki ölümüne kadar devam etti ve periyodik olarak dramatik gelişmeler kaydetti – 1959 yılında, Paris'te, 'Aşk Mağarası'nın girişindeki tavandan gizli hava pompalarının nezaketini 'soluyan' *EROS* sergisinde olduğu gibi. Fakat akımı karakterize eden yöntemler, artık, 'kitsch' olma eğilimindeydi ve bir zamanlar sahip oldukları konuma hiçbir şekilde yaklaşamadılar. Gene de, paradoksal biçimde, akımın etkisi dünyaya serbestçe yayıldı. Bir kez daha komünizmin safına geçmiş olsaydı, yan yana koyma ve şaşırtma gibi sanatsal teknikleri geç kapitalizmin reklam stratejileri için temel oluştururdu.

## Dada mı, Gerçeküstücülük mü?

Dada ve Gerçeküstücük konusunda yukarıda verdiğimiz bu özetlerin amacı, kitabın kalanı için okura geriye dönüp bakabileceği bir 'harita' sunmaktır. İçerdikleri öykü, Dada ve Gerçeküstücülün bir şekilde 'kaynaşmış' akımlar oldukları fikrini doğrular. İngilizce konuşan kültürlerde geçtiğimiz yüzyıl boyunca prova edilmiş olan bu Dada-Gerçeküstücük modeli, 1936 yılında Alfred Barr'ın "Fantastik Sanat, Dada ve Gerçeküstücülük" adıyla New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açtığı sergiyi, ki akım hakkında doyurucu

ilk tarihsel incelemedir, desteklemek için kullanıldı. Ardından, Modern Sanatlar Müzesi'nin diğer bir küratörü olan William Rubin'in *Dada ve Gerçeküstücü Sanat* (1968) adlı önemli kitabını biçimlendirdi. Son olarak, bu iki akımın 1978 yılında Londra'daki Hayward Galeri'de gerçekleştirilen bilimsel yeniden değerlendirilmesinde ("Dada ve Gerçeküstücülüğün Yeniden İncelenmesi") desteklendi. Fakat, bu akımlar doğal olarak aynı tarafta nasıl olabilir?

Bir bavul kavram olarak 'Dada-Gerçeküstücük'ün, gerçekte, tarihsel olarak Fransız hayranlığı eğilimini ortaya koyduğu savunulabilirdi. Gerçekten de, bu durum, kendini adamış bir Almanın bakış açısından yanıltıcı olarak görülebilirdi. İleride göreceğimiz gibi, 'Dışavurumculuk-Dada', Almanca konuşulan kültürlere özel bir ilgi duyan kişi için tarihsel bir anlatının geçerliliğini belirtebilir.

Bu itiraza karşılık verebilmek için, her iki akımın da açıkça uluslararasıcılık taraftarı oldukları gerçeğini kabul etmeliyiz. Dada'dan Gerçeküstücülüğe geçen ve iki ya da çok dil kullanan –Picabia, Tzara, Ernst ve Arp gibi– belli bazı isimler, aynı zamanda bir Avrupa kültüründen diğerine de serbestçe geçtiler. Hem Dada hem de Gerçeküstücülük, politik nedenlerden ötürü ulusal duyarlıktan iğrendiler ve genellikle insanlığı dillendirmeye çalıştılar; ne var ki, 20. yüzyılın başlarındaki avangardın 'evrensel kılma' söyleminin, hiç değilse, 'evrensel' oldukları düşünülen varsayımların kesinlikle Avrupalı varsayımlar olmaları nedeniyle aynı günlerde çokça sorgulandığını da not etmemiz gerekir. Fakat, gerçek olan şudur ki, Dada'dan Gerçeküstücülüğe Paris'te meydana gelen çok aşikâr –ve yavaş– bir geçiş yüzünden, kaçınılmaz şekilde Dada'nın 'yazgısı' olarak ortaya çı-

kan Gerçeküstücülük'le, sadece Paris'te olanlara dayandırılan bir Dada-Gerçeküstücük modeli üretmek âdet haline geldi.

Gerçekte, Dada, Almanya'da Gerçeküstücülüğe yaklaşan herhangi bir şeye yol açmamıştır. 1920'lerin başlarında, diğer büyük Alman kentleriyle uyumlu şekilde, Berlin ve Köln'de *Neue Sachlichkeit*'a ('yeni nesnellik' diye tercüme edilebilir) doğru bir yönelim vardı. Bu yeni eğilime örnek oluşturabilecek 1921 tarihli *Grey Day* gibi Dada'nın geç dönem yapıtlarındaki yoğunlaştırılmış gerçekçilik unsurlarını kullanmış George Grosz gibi bir sanatçıyı görebiliriz, fakat *Neue Sachlichkeit* Gerçeküstücük'te pek de yaygın değildi. Toplumsal yergiye doğru gidiş 'içe' değil dışa doğru bir yönelimdi. Gerçeküstücülük'le paylaştığı nitelikler, Dalí ve Magritte'nin bazı yapıtlarında olduğu gibi, yükseltilmiş bir gerçeklikle (Alman eleştirmenleri 'büyülü gerçekçilik' terimini kullandı) ilgiliydi ve resim sanatının yeniden değerlendirilmesi başlı başına bir etkinlikti. Bundan dolayı, eğer Dada'ya Berlin'de ya da Zürih'te bir partner aramak zorundaysak, ileriye değil, geriye doğru gitmemiz gerekecekti, ve bu kentlerdeki Dada'ya ne denli yakından bakarsak, onun başlangıçta Dışavurumculukla beraber olduğunu görecektik. Bu durum, kuşkusuz, pek çok Berlinli için çoğunlukla olumsuz bir yoldu, ama, örneğin, Dışavurumcu tarzdaki masklar Zürih Dadacılarının gösterilerinde –her ne kadar Voltaire Kabaresi'nde şiirler eşliğinde gerçekleştirilen bu tür gösteriler Dışavurumcu geleneklerden uzaklaşmaya işaret etse de– önemli bir rol oynadı ve çoğunlukla eskiye dönüşü simgeleyen şarkı ve şiir resitalleriyle yan yana sunuldu.

New York'taki Dada için de benzer özelliklerden bahsedilebilirdi. Duchamp ve Picabia'nın ironik, makinist yapıtları, Morton Schamberg gibi yerli fotoğraf geleneğiyle yan yana olan genç Amerikalı sanatçılar tarafından benimsendi, Alfred Stieglitz ve Paul Strand gibi isimler tarafından temsil edildi; bu sanatçıların çalışmalarında makine genellikle övülüyordu. Makine ikonografisi, 1920'lerin başlarında kendine özgü bir 'Amerikan' sanatının yaratılmasında bir unsur haline gelecekti, ve sözde 'Precisionism'* eğiliminin bir parçası olarak makineye yönelik çok daha gerçekçi bir tutumun etkisi, Duchamp'ın 1923'te New York'tan ayrılmasından çok önce, örneğin Charles Sheeler'in resimlerinde görüldü.

Tüm bunlardan anlaşılacağı gibi ve Dada'yla ilişkilendirilen bütün merkezlerdeki gelişmeler hatırlanacak olursa, 'Dada-Gerçeküstücülük'ün hiçbir zaman belli bir formülü olmadı. Bu durum Dada'yı bir dereceye kadar bile bile yanlış tanıtır. Tarih-yazımsal bir yapı gibi mikroskop altında incelenseydi eğer, 'Dada-Gerçeküstücülük, örneğin, 1936 yılında Alfred Barr'ın New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açtığı yukarıda bahsettiğimiz sergisi, ya da Fransız bilgin Michel Sanouillet'nin Gerçeküstücülüğü Dada'nın Paris'te aldığı biçim olarak niteleyen 1965 tarihli önemli çalışması *Dada à Paris*'nin yayımlanması temelinde inşa edilmiş olarak bile görülebilirdi. Alternatif olarak, bu formülasyon, 1922'de Köln'den Paris'e gelen ve Alman Dada'sıyla Fransız Gerçeküstücülüğü arasında olası en net

* 1920'lerde gelişen Amerikan soyut resim akımı. (ç.n.)

köprüyü oluşturan Max Ernst gibi uluslararası bir ismin çekiciliğine bağlı olarak görülebilirdi.

Bununla birlikte, bu akımlara yan yana bakmak için çok iyi nedenler var, en azından ilgi alanlarının genellikle ve alışılmışın dışında etkili bir tarzda çelişebilmesi yüzünden. Her iki akım da, avangardın sanatla yaşamı kaynaştırma isteğini onaylarken, şiirsel ilkeye öncelik tanıdı ve sanat kavramını daha az önemli olarak betimledi. Her ikisi de dünya görüşleri anlamında kendilerini 'enternasyonal' olarak tanıttı ve son evresinde Gerçeküstücülük neredeyse küresel bir hareketti. Her iki akım da temel olarak usdışına yöneldi.

Bunun dışında, aralarında ince ve önemli farklar vardı. Dada özünde büyük ölçüde anarşisti. Ball, Huelsenbeck, Tzara ve Picabia gibi Dada ve anarşizmi birlikte fakat belli belirsiz savunan insanlar, Dada'yı aynı anda hem olumlu hem de yıkıcı olarak tanımlamaları gibi, ne yapıyor oldukları konusunda kararsızlardı. Tersine, André Breton'un örgütsel eğilimleriyle yönetilen Gerçeküstücülük, sözcüğün belirttiği anlamda bir 'hareket' olmaya çok daha yakındı. Dadacılar, geleneksel anlamda satılabilir sanat objeleri üretmekle hiç ilgilenmediler, buna karşın, Dalí ve Magritte gibi Gerçeküstücü sanatçılar yağlı boya resmin en geleneksel ve satılabilir tekniklerinde uzmanlaştılar. Kuşkusuz ki, Breton bazı sanatçıların ticari uğraşılarını eleştirdi; ne var ki, biz eğer Gerçeküstücüleri Dadacıların ticaret karşıtı tutumlarıyla ve teknik yenilik standartlarıyla yargılayacak olsaydık, Gerçeküstücülüğe kolaylıkla 'gerici' denebilirdi. Dadacılar, akılcılığı insanın çöküşünün bir parçası olarak aşırı kabul ederken, aklın değerleri konusunda karar-

sızlardı; fakat Gerçeküstücüler, en azından kuramsal yazılarında, bilinçsiz olgusunun araştırılmasında entelektüel araçları çokça kullandılar.

Elbette, bunlar genellemelerdir ve ayrıntılı kıyaslamalar izleyen bölümlerdeki tartışmalardan ve tek bir duruma odaklanmış incelemelerden çıkacak. Giriş bölümünde iddia ettiğim gibi, kitabın tamamındaki yaklaşımım, Dada ve Gerçeküstücülüğün nasıl uyuştuklarını ya da birtakım önemli konularda nasıl fikir ayrılığına düştüklerini araştırmak olacak. Bu iki akımı mümkün olduğunca birbirleri üzerinden haritalandırmaktan kaçınmaya çalışsam da, gene de, onları iki dünya savaşının paranteze aldığı ortak bir kültürel momentte yaşayan akımlar olarak gördüm. Bu tarihsel özetlerden, avangard oluşumlar olarak bu akımların çekiciliklerine ne denli çok vurgu yapıldığı anlaşılacaktır. Manifestolardan, dergilerde yayımlanan makalelerin işaret ettikleri değişimlerden, sahnelenen olayların öneminden vs. söz ettim. Bu akımların yayılmalarına yapılan vurgu, onların en belirgin özelliğini oluşturur. Bu nedenle, sonraki bölümün tematik esasını bu vurgu oluşturacak.

II. Bölüm

# 'DAHA ÇOK HAYAT': DADA'YI VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ GELİŞTİRİYOR

Gerçeküstücülüğün 'papa'sı André Breton, "Ve sözcükler tıka basa dolu olduğundan / Daha fazla hayat" diye sona eren 1923 tarihli bir şiirde, sanat karşısında hayatın üstünlüğünü dile getiriyordu. Hem Dada'ya hem de Gerçeküstücülüğe bağlanan ressamlar ve şairler yaşam deneyiminin sanat deneyiminin denetimine sokulmasını reddettiler. Belki de, bu ilkeleri uzlaştırmaya çalışırken idealist ya da naiftiler, ama, kültürel avangard oluşumlar olarak Dada ve Gerçeküstücülüğü eksiksiz bir şekilde karakterize eden de bu tutku düzeyidir. Öyleyse, bu akımlar gündelik hayatın dokusuna nasıl nüfuz ettiler? Sanat galerilerinin dışındaki dünyaya sızmaya nasıl teşebbüs ettiler? Kendilerini nasıl geliştirdiler?

Bu bölümde, Dadacıların ve Gerçeküstücülerin –ister sıradan bir yerde yapılan kısa süreli bir gösteri isterse rek-

lamı iyi yapılmış bir esti-yaptı [*happening*] olsun– 'olay' eğilimlerine ve bir sanat galerisine girdiklerinde dikkat çekme yeteneklerine yoğunlaşacağım. Aynı zamanda da, çıkardıkları yayınlara ve fotoğraf sanatını kullanımlarına yakından bakacağım.

Dada ve Gerçeküstücülüğün kendilerini dış dünyaya nasıl sunduklarının çok ötesinde, bu hareketlerin içinde yer alanlar bu dünyayla –örneğin, toplumsal modernite olgusuyla– ilişkilerini nasıl tasavvur ettiler? Bu konuya odaklanmak için, popüler kültürle olan ilişkilerine, kenti nasıl anladıklarına bakacağım. Son bölümde sunulan temel anlatıyı inşa ederken, Dada ve Gerçeküstücülük 'enstantaneleri'nden oluşan bir kolaj oluşturabilmek için belli bazı önemli 'anlar' üzerinde durulacaktır.

## Büyülü Piskopos ve Dada Fuarı

Temel anlamda bir Dada momentini yeniden inşa etmekle başlayalım. 23 Haziran 1916 gecesi Voltaire Kabaresi'nde olabilseydik eğer, küçük bir sahnesi, bir piyanosu ve yaklaşık 50 kişilik masa ve sandalyesi olan bir salonda bulunuyor olacaktık. Marcel Janco tarafından çekilen ve şimdi kaybolmuş olan bir fotoğraf (bkz. Resim 2), sanatçıların ve izleyicilerin arasında neredeyse hiç boşluk olmadığını gösterir. Görgü tanıkları, Zürih'in 'eğlence semti'ndeki kabarede, salondaki dumanın yarattığı gerilimi ve seyircilerin arasındaki sarhoş öğrencilerin, sosyalist entelektüellerin, asker kaçaklarının ve serserilerin gürültücü ve kavgacı tavırlarını naklederler.

Dadacı şair Hugo Ball sahneye getirilir. Günlüğünde bu olayı şöyle anlatır:

> Bacaklarım parlak mavi kartondan bir silindirin içindeydi, silindir kalçalarımın hizasına geliyordu ve bu halimle bir dikilitaşa benziyordum. (...) Üzerine, yakası kartondan, içi kırmızı dışıysa altın renginde, uzun bir palto giymiştim. (...) Kafamda da, çok gösterişli, mavi beyaz bir büyücü hekim şapkası vardı.

Üzerinde kurşunkalemle yazılmış yazılar olan bir müzik aranjmanı sehpasının önüne geldiğinde, ciddi bir şekilde konuşmaya başladı:

> gadji beri bimba
> glandridi laudi lonni cadori
> gadjama bim beri glassala...

Biz olsak nasıl tepki verirdik? İzleyiciler muhtemelen alaylı kahkahalar attılar. Başka bir sefer de, izleyenlere, sihirli sözlerindeki mutlak saçmalığı açıklamanın bir yolu olan şöyle bir ifadeyle seslendi: "Bu fonetik şiirlerde gazeteciliğin kötüye kullandığı dili tamamen terk ediyoruz. (...) Sözcüğün en içteki simyasına geri dönmeliyiz." Herkes üzerine çullanmıştı. Kendisini, Katolik çocukluğuna geri götüren litürjik tarzda şarkı söylerken bulduğu anda, 'büyülü bir piskopos gibi teriyle ıslanan' sahneden indirildi. Bu olaydan kısa süre sonra, dönmemek üzere Dada'dan ayrıldı ve nihayet kendisini dinsel çalışmalara adadı.

Bu arada Voltaire Kabaresi'ndeki diğer Dada performansları artarak devam etti. Karşı çıktıkları savaşın trav-

matik ve altüst edici etkilerini neredeyse yeniden yasalaştıran Dadacılar, tedirgin edici buldukları güçleri serbest bıraktılar. Sonuç olarak, 1916'nın ortasıyla 1917'nin başları arasında, Dada olaylarında bir durgunluk yaşandı.

Bunun ardından, Zürih Dadası giderek 'saygınlık' kazandı. Grup, Limmat Nehri'nin diğer yakasına geçti ve buradaki kusursuz tarzdaki burjuva belediye binalarında gece toplantıları düzenledi. Sprüngli şekerlemecilerinin üzerindeki odalarda birtakım olaylara ev sahipliği yapan Galeri Dada'yı, Richard Huelsenbeck, sonunda, "çay içen ve yok olan cinsel güçlerini 'çılgın bir şey' yardımıyla yeniden canlandırmaya çalışan yaşlı bayanların karakterize ettiği güzel sanatlar manikür salonu" olarak tanımlayacaktı. Yüksek giriş ücretleri ödendi ve konuk listeleri hazırlandı. Bundan da anlaşıldığı gibi, Dada, ne denli bohem bir niteliğe sahip olduğunu düşünsek de, burjuva normlarını hızla benimsedi. Daha da önemlisi, Dadacılar, ironik bir şekilde, 'anlaşılabilmek' için iyi eğitimli, liberal bir izleyiciye çekici gelmenin gerekli olduğunu keşfettiler. Bu, baştan sona tüm Dada ve Gerçeküstücü avangard etkinliğin ana motifi olarak sürecek bir ironidir.

İlk Dada skandalı, içinde birkaç kişinin yer aldığı olaylardan çıktı. Böylece, Dada, baştan beri, bir kendini mitleştirme sürecine bel bağladı. Grubun kendini geliştirdiği bir diğer yol da, İtalyan Fütürist dergi *Lacerba* ya da İngiliz Vorticism* akımının süreli yayını *Blast* gibi avangard ön-

* Yirminci yüzyılın başlarında kurulan bir İngiliz sanat akımı. Temel geometrik biçimleri kullanan bir soyut resim yaratmayı amaçlamış ve Kübizm, Fütürizm gibi akımlardan etkilenmiştir. (ç.n.)

cellerin ardından, grubun çıkardığı yayınlardı. Zürih grubunun ilk yayını olan ve 1916 Haziranında yayımlanan *Cabaret Voltaire*, Dadacıların yapıtlarının yanı sıra Picasso gibi avangard kabul edilen isimlerin yapıtlarının yeniden yayımlandığı nispeten ciddi bir dergiydi. Derginin, tahta kalıpla basılmış estampların orijinallerinin yer aldığı lüks baskısı bile yapıldı. Zürih Dadacılarının sonraki yayını olan ve 1917-19 arasında çıkan *Dada*'nın, özellikle üçüncü sayısında kullandığı rahatsız edici yazı stiliyle, daha cüretkâr bir tasarımı vardı. Aynı zamanda, Francis Picabia ve Louis Aragon gibi başka yerlerdeki Dadacı kaynaklardan gelen şiirlerle, 'uluslararası' niteliği daha iddialı bir dergiydi.

Gene de, efsanevi kabare etkinlikleri ve kısmen el yapımı dergileriyle Zürih Dadasının, bir anlamda, 'ev yapımı' bir niteliği vardı. Modern yayıncılık tekniklerinden nispeten daha az yararlanıyordu. Şimdi de, karşıt bir sürecin yaşandığı daha sonraki Berlin Dada Fuarı'na bakabiliriz.

Son derece ironik bir şekilde bir ticari marka fuarını örnek aldığında, bu olayın, 20 Nisan 1920'de açılan ve izleyenlere maksimum rahatsızlık vermek için tasarımlanmış Köln Dada Fuarı'nda göze çarpan bir örneği vardı. İnsanlar Köln'deki sergiye bir birahanenin umumi tuvaletinden geçerek girdiler. Serginin açılışında, komünyon giysisi giymiş bir genç kız insanlara müstehcen bir şiir okudu. Sergilenen yapıtların arasında Max Ernst'in bir heykeli de vardı ve nesneyi parçalamaları için heykele bir balta iliştirilmişti. Ticari bir galeride 30 Haziran'dan 25 Ağustos'a (1920) kadar açık kalan, çeşitli ortamlarda 200 objenin sergilendiği ve "Birinci Uluslararası Dada Fuarı" olarak adlandırılan Berlin Fuarı eşit ölçüde rekabete dayalıydı,



Resim 5: Birinci Uluslararası Dada Fuarı'nın (Haziran 1920, Berlin) yerleştirmesi.

ama başından beri de en geniş katılımı sağlamak için düzenlenmişti. Plastik bir domuz kafası takılmış halde tavandan sarkan içi doldurulmuş bir Prusya subay üniformasının ve başının yerinde yanan bir elektrik ampulü bulunan bir mankenin yer aldığı galerinin ana salonundaki George Grosz ile John Heartfield'a ait ünlü fotoğraf (Resim 5), daha sonra pek çok yerde kullanıldı. Paris'ten Buenos Aires'e kadar dünyanın her yerindeki gazeteler bu etkinlik hakkında makaleler yayımladı.

Voltaire Kabaresi gibi, Berlin Dada Fuarı da, son derece şaşırtıcı bir deneyim olmuştu. Fotoğraftan anlayabilece-

ğimiz gibi, salonun duvarlarında Hausmann'ınkilere benzeyen fotomontajlar ve Grosz ya da Otto Dix'e ait resimler asılıydı, fakat bunlar "Dada, devrimci proletaryanın tarafındadır", "Herkes Dada olabilir" ve "Sanat öldü: Yaşasın Tatlin'in* yeni makine sanatı" gibi sloganların yazılı olduğu posterlerle rekabet halindeydi. Bir seyirci olarak sergideki (karşı) sanatı yoğun polemiklerden ayırmak zor olacaktı. Elbette, bu, titizlikle araştırılmış bir etkidir. Tatlin'i destekleyen slogan Berlin grubunun tüm stratejisini özellikle ortaya koyuyor. Rus Konstrüktivizm'inin lider figürü olan ve yapıtlarını ancak kısmen bildikleri Tatlin, yeni bir materyalist sanat tavrının ifadesi ve, dolayısıyla, onlara göre Dışavurumcu kuşağın temsil ettiği sahte tinselliğin antitezi olarak görüldü. Fakat bu olayda asıl önemli olan, fuardaki sloganların, Berlin Dadacılarının gündelik hayattaki reklamcılığın giderek artan gücünün bilincinde olmalarını gözler önüne sermesiydi. Ticari dünyanın işleyişinden uzak durmak yerine, mesajlarını yaymak için bu dünyanın stratejilerini kendi amaçları doğrultusunda kullandılar.

## Sahte Duruşma ve Mankenler Sokağı

Gördüğümüz iki tür –biri 'ev yapımı' olan ama hızla mitleştirilen, diğeriyse açıkça kitlelere uydurulan– Dada manifestosu, hareketin, var olan değerleri altüst etme ya da görelileştirme isteğinin işaretlerini taşıyordu. Biri erken

* Vladimir Tatlin, 1885-1953: Konstrüktivizm'in babası olarak bilinen Rus ressam ve heykeltıraş. (ç.n.)

Gerçeküstücü diğeriyse tamamen Gerçeküstücü olan benzer iki olaya dönecek olursak, Dada ve Gerçeküstücülük arasında bazı önemli farklılıkları vurgulamak olasıdır. Bunlardan birincisi, 1921'le 1924 arasında Paris'te gerçekleşen ve 'mouvement flou'nun bir parçası olarak Dada'dan Gerçeküstücülüğe geçişi gösterir.

13 Mayıs 1921'de, birkaç edebiyatçı ve politikacıyla birlikte, André Breton ve onun Dadacı arkadaşlarından bir grup, 'aklın güvenliğine karşı işlenen suçlar'dan suçlu olan ünlü sağcı yazar Maurice Barrès hakkında Breton'un kanaatini sınamak için kurulan garip bir 'sahte duruşma'ya katıldılar. Olaya ait fotoğrafa baktığımızda, fotoğraftaki absürdlük hemen gözümüze çarpar. Kendisini savunmaya bile tenezzül etmeyen Barrès'i bir kukla temsil ederken, Dadacılar Yüksek Mahkeme jürisi gibi giyinmişler. Bununla birlikte, bu olay, yukarıda tartıştığımız Voltaire Kabaresi'ndeki esti-yaptı gibi önceki Dada gösterilerinin spontane niteliğinden farklı olarak, dikkatle ve ciddi bir havada düzenlenmişti.

Bu duruşma, baştan beri ve türlü şekillerde, (ileride kısaca tartışılacak bir strateji olan) bir foto-fırsatın yanı sıra, Breton'un nazarında bir 'tutum ifadesi' olarak düşünüldü. Duruşmada birkaç kişi hazır bulundu, ama katılımcıların ve onların ideolojik bakış açıları dürüstçe vurgulandı. Katılımcılar sadece Dadacı değildi; milliyetçi romancı Rachilde'den mahkemelerde siyasi suçluları savunan komünist Georges Pioch'a dek, 'tanıklar'ın da davet edilmesi anlamlıydı. Olay, Fransız Devrimi sırasında kurulan ve büyük ölçüde bohem bir mahkemenin huzurunda politik konuları tartışmak için halktan ileri gelen isimlerin davet



Resim 6. Maurice Barrès'ın sahte duruşması. Fotoğraf, 13 Mayıs 1921. Soldan sağa: Louis Aragon, bilinmeyen birisi, André Breton, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Théodore Fraenkel, Barrès'ın kuklası, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret ve diğer Dadacılar.

edildiği bir tartışma topluluğu olan Club de Fauborg tarafından da bir ara kullanılan binada gerçekleşti. (Bir keresinde, kulübün toplantılarının biri insanları Bastille'e saldırmaya kışkırtmıştı.)

Breton ve arkadaşlarından oluşan 'jüri', bir zamanlar özellikle Aragon'un hayranlık duyduğu Barrès'ın, 1880 ve 1890'larda yazdığı romanlarında sergilediği bireysel vicdana ihanet ettiğine inanıyordu. Böyle yapmakla, Fransız politikasında Birinci Dünya Savaşı sırasında görülen sağa kayışa teslim olmuştu. Breton, böylece, yanlış yönlendirmek için değil fakat tutarlı bir düşünceler bütününü incelemek için bir Dada olayını kullanıyordu; gerçi bu düşünceler imgelem haklarıyla ilgilenen yeni oluşmuş Gerçeküstücü grubu yakından etkilemişti. Bu olay aynı zamanda kültür politikasını ilgilendiren bir uygulamaydı. Dada'nın yargıçlığa soyunmasından dehşete düşen Tristan Tzara'yı hor görmek için, Breton, sağlamlaştırılmış bir avangard programa yönelen bir harekete, birinci bölümde bahsedilen 'Congrès de Paris' ile ve nihayet Gerçeküstücülükle son bulacak bir sürece işaret ediyordu.

Bu erken Gerçeküstücü 'sahte duruşma', Dadacı Voltaire Kabaresi'nin spontane niteliğiyle anlamlı bir ilişki içindeyse eğer, çok daha sonraki bir olay, tamamen palazlanmış bir Gerçeküstücü sergi, Berlin'deki Dada Fuarı'yla çarpıcı bir kontrast oluşturur. Her şey hesaba katılırsa, sergideki yerleştirmeler Gerçeküstücülüğün ilk yıllarında oldukça gelenekseldi ve Gerçeküstücülerin, Dadacıların yaptıkları gibi, hareketin giderek artan uluslararası niteliğini yansıtan sergi tasarımı denemeleri yapmaya başlamaları 1930'ların sonlarını buldu. 1938 yılında Georges Wilden-



Resim 7. Galerie des Beaux Arts'daki (Paris) Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nin yerleştirmesi.

stein'ın Paris'teki Galerie des Beaux Arts'ında düzenlenen Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi önemli bir dönüm noktasıydı.

Breton, serginin yerleştirilmesi için eski Dadacı Marcel Duchamp'ın yeteneklerinden yararlanmak istedi. Duchamp, tavandan serginin ana mekânı üzerine kaygı verici şekilde sarkacak, gazetelerle dolu 1.200 adet dozlu kömür çuvalı hazırlanmasını emretti; çuvallar yanan bir mangal tarafından tutuşturuldu. Böylece, sergideki çalışmaları görmek zorlaşmıştı ve açılışta konuklara el fenerleri dağıtıldı. Mekânın geceye özgü hali, salonun iki köşesine yerleştirilen iki kocaman karyolayla daha da pekiştirildi.

Başka dramatik gelişmeler de vardı. Binanın avlusunda, ziyaretçiler, salyangozların kaynadığı bir şelalenin içinde, sandalyenin arkasına konan bir bayan manken elbisesini keşfetmek için Salvador Dalí'nin *Rainy Taxi*'sine dikkatle baktılar. Sergiye girince 'Mankenler Sokağı' boyunca yürümek ve her biri farklı bir Gerçeküstücü sanatçının fantezisinin ürünü olan, fetişist bir şekilde giydirilmiş ve 'fahişe' olarak yorumlanabilecek on altı manken arasında 'seçim yapmak' zorunda bırakıldılar.

Bunlar, Berlin Dadacılarının kendi fuarlarında kullandıklarından oldukça farklı etkilerdi. Her iki grubun da niyeti kafa karışıklığı yaratmaktı, fakat Gerçeküstücüler, Dadacıların tercih ettiği şaşırtıcı malzemelerden ziyade, bilinçsiz fantezilere ait baştan çıkarmalarla daha çok ilgilendiler. 'Mankenler Sokağı', Dada'nın hiciv içeren içgüdülerine bir şekilde yabancı kalmış erotik hayalleri özendirirken, 1938'deki gösteride, ana sergi salonunun geceye özgü tuzakları açıkça düşlerden medet umuyordu. Dadacılar gibi, Gerçeküstücüler de, sergi dekorunu insanları sergiye çekmenin bir aracı olarak kullandılar, fakat moda dünyasıyla olan ilgileri, öncellerininkini kat be kat aştı. Örneğin, mankenler önde gelen moda evlerinden ödünç alınmıştı ve önceki yıl Salvador Dalí'nin elbise tasarımı konusunda Elsa Schiaparelli'yle işbirliği yapması da bir rastlantı değildi. Dadacılar Dada Fuarı'nda ticaretin parodisini yaparken, Gerçeküstücülerin bir ölçüde ticaretle ilgilendikleri görülebilir. Kuşkusuz ki, bu serginin içeriğini de, Prag (1935) ve Londra'da (1936) düzenlenmiş daha önceki iki uluslararası Gerçeküstücü sergide saptanmış olan, uluslararası bir profil belirledi. Kıyaslandığında, Berlin Dada Fuarı'nın daha dar

bir çevreyle sınırlı kaldığı görülür. Ama, bir dereceye kadar, Gerçeküstücüler ticari dünyaya 'satılma' riskini göze aldılar. 1921'in 'sahte duruşma'sı grubun ideolojik sertliğini göstermişse, 1938 yılındaki sergi de, grubun halka açıklık içgüdüsünün grup politikasını nasıl tehlikeye sokabileceğini gözler önüne sermiştir.

## Dada Olmak, Gerçeküstü Olmak

Şimdiye dek olaylara baktık. Şimdi de insanlara bakalım. Dadacı ve Gerçeküstücü ilkeleri, performans ve sergilerdeki –genellikle ticari uygulamalara yatkın bir gözle– maksimum stratejik yetenek geliştirdiyse, bu akımların şairleri ve ressamları kişisel imge oluşturmaya hangi boyutta yoğunlaştılar? Dada *olmayı* ya da Gerçeküstü *olmayı* gerektiren neydi?

Dada ve Gerçeküstücülüğü garip bir biçimde eşanlamlı olarak düşünme eğilimindeyiz ve özellikle Dada içinde bu durumu destekleyen sayısız örnek var. En zorlayıcı hikâye, belki de, Arthur Cravan'ınkidir. Oscar Wilde'ın yeğeni olarak 1887'de İsviçre'de doğan Cravan, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde gezgin bir hayat yaşadı. 1912-15 yılları arasında Paris'te, *Maintenant* isimli, avangard sanatın üyelerini aşağılamaya adanmış, baştan sona çirkinliklerle dolu bir edebiyat dergisi çıkardı. 1916'da, dünya ağırsiklet boks şampiyonu Jack Johnson'a bir dövüşte meydan okuduğu Barselona'ya gitti. Cüsseli bir adam olan Cravan amatör bir boksördü ve ringe çıkmadan önce kendisini olmayacak kimliklerle anons ettirirdi: 'otel hırsızı, katırcı, yılan oynatıcısı, özel şoför' vs. Vasıfları ne olursa olsun, Johnson'un dengi değildi

ve altıncı rauntta nakavt oldu. Barselona'da *391* adlı seyyar bir edebiyat dergisi yayımlayan Dadacı Francis Picabia'nın Cravan'ın coşkulu bir savunucu olması ve Cravan 1917'de Amerika'da ortaya çıktığında, Marcel Duchamp onu 'Bağımsız Sanatçılar Birliği'nde konuşma yapması için davet etmesi şaşırtıcı değildir. Cravan sarhoş gelmişti, elbiselerini çıkartarak uygun bir Dada gösterisi yaptı ve sonunda New York polisi tarafından tutuklandı. 1918'de tamamen ortadan kaybolacaktı. Yolculuk tutkusu onu, güya kürekli bir tekneyle Buenos Aires'e doğru denize açıldığı ve bir daha asla görünmediği Meksika'ya getirdi.

Cravan'ın sembolik bir Dada formunda intihar edip etmediği tartışmaya açıktır, ama düzenle uzlaşamaması ve geleneği hor görmesi ona uzun süreli bir şöhret getirdi. Bu anlamda, Cravan, Dadacı inancı simgeler: Kişinin yaşama biçimi ona bir Dada kategorisi olma hakkını kazandırabilir. Yanlış kimliklere (otel hırsızı, vs.) olan eğilimi onun Dadacı niteliklerinin en mükemmeliydi. Hareketin üyeleri kendileri için çoğunlukla takma adlar uydurdular. Berlin'de, Richard Huelsenbeck 'Dünya Dadası' olarak biliniyordu, Raoul Hausmann 'Dada İkinci Sınıf Öğrencisi'ydi ve Johannes Baader kendi tarzında 'Oberdada'ydı (Süper Dada). Bu arada, Cravan'dan sadece kabadayılık açısından ayrılan Baader, megalomani yanını geliştirmekle meşguldü. 1919 yılının Şubat ayında –ki daha önceki bir Dada gösterisinde kendisini 'Yerkürenin Başkanı' olarak ilan etmişti– yönetimin Dadacılara devredilmesini talep ettiği için Weimar Ulusal Meclisi'nin açılış töreniyle ilgili bir toplantının yarıda kalmasına yol açtı. Uzaklarda da başka örnekler yaşanıyordu: Köln'de Max Ernst 'dadamax' olurken, Fransa'da

'eros, c'est la vie'* deyişinin telaffuz edilmeye başlandığı bir sırada, New York'ta Duchamp, gizemli Rrose Sélavy olarak, şık kadın giysileri içinde ve kasten sanat içermeyen bir tarzda Man Ray'e poz veriyordu.

Alternatif kişilikler geliştirmekle, Dadacılar, kimliğin, sabit olmaktan çok akış halinde olduğunu ima ettiler. Bu bağlamda, insan kişiliği ya da –burjuva ideolojisinin bir bölümünü oluşturan– içkin 'insan doğası' için değişmez bir öz düşüncesini sorguladılar. Bu, Duchamp'ın cinsiyet kayması ile daha da genişledi, böylece, biyolojinin tanımladığı bir şey olarak cinsel kimlik düşüncesi sorgulandı. Bu durum, sanatçının 'imgesi' hakkındaki tartışmamız açısından, güvenli ya da sonlu bir imgenin Dadacıların titizlikle kaçındıkları bir şey olduğunu akla getirir; dolayısıyla, onlar, Cravan gibi, sanatçının korkunç toplumsal duruşunu takdir ettiler. Berlin Dada Fuarı'nın açıkça gösterdiği gibi, Dadacılar –aynı zamanda hem destekledikleri hem de baltaladıkları– modern çağın halka açık olma ve gösteri düşkünlüğü konusunda kararsızlardı.

Gerçeküstücü sanatçıların halka gösterdikleri yüzlerine geri dönersek, hareketin psikanalitik uğraşılarında alternatif kimliklerin daha az benimsenmiş olması şaşırtıcıdır. Max Ernst'in alter egosu, 'Süper Kuş' Loplop, tam bir istisnaydı. Sanatçılar, genellikle, görünüşte bir konformizm gösterisini tercih ettiler. Bu durum, aşırı gösterişin bayağı olarak düşünüldüğü geç 19. yüzyılın züppece tavırlarının yeniden onaylanmasıydı. Önde gelen bazı Gerçeküstücüler (birçok Dadacının yaptığı gibi) tek gözlük takarken, Bel-

* Eros, hayat budur. (y.n.)

çikalı ressam Magritte, kentli bir centilmenin melon şapkası ve şemsiyesini benimsemekle, hayali benliğinin herhangi bir işaretini adı çıkmışçasına bastırıyordu. Gerçeküstücüler kendilerini abartılı giyimin büyüsüne ya da rahatsız edici kimlik değişimlerine kaptırırlarken, bunu, genellikle sosyetenin kıyafet balolarında, toplumsal olarak kabul edilebilir bir bağlamda yaptılar. Örneğin, Max Ernst'in, 1958'deki bir olayda söz edilen Loplop gibi giyindiği bazı unutulmaz fotoğrafları vardır. Tüm bunların tek istisnası Salvador Dalí'ydi.

Dalí'nin, yukarıya dönük ünlü bıyıklarının simgelediği göze çarpan şovmenliği ün salmıştı, ama bu Dalí fenomeni, sanatçının kendi reklamını yapmasının modernizm öğrencileri tarafından sinir edici bulunmasından ötürü, ona daha fazla dikkat edilmesini haklı çıkarıyordu. Dalí, Gerçeküstücüler için sorunlar yaratıyordu ve 1929'dan 1934'e dek André Breton'a tam destek verdi ama bu tarihten sonra araları gözle görülür şekilde açıldı. Dalí, Gerçeküstücülerin tüm ideolojik protokollerini hor gördü, 1930'lara gelindiğinde monarşi yanlısı ve faşist düşünceleri savunuyordu. Art Nouveau'nın daha fazla canlanması için büyük bir merak uyanırken, aynı zamanda kitsche olan kalıtsal düşkünlüğünü geliştirdi – Paris metrosu için Hector Guimard'ın demirden yaptığı ve asma bıyığına benzer giriş kapıları hakkında *Minotaure* adlı Gerçeküstücü dergiye 1933'te yenilikçi bir makale yazdı. Çiğ ve gösterişli renklerle yaptığı resimler, baştan beri estetik karşıtı olarak tasarlanmıştı. Onları "çok hassas ve abartılı bir elin yaptığı ani renkli fotoğraflar (...) somut usdışılığın üstün resme ait, süper plastiğe ait, aldatıcı, aşırı normal, zayıf imgeleri" olarak tanımlıyordu.

Dalí'nin politik olarak yanlış ve estetik olarak üstün olana takıntı derecesinde duyduğu sevgi, André Breton'un gözlerindeki görgüsüz kişiyi canlandırmak için verdiği kasıtlı bir karar olarak görülebilir. Resmi Gerçeküstücülüğün reddettiği ticari tüm motivasyonlar daha sonraki Dalí'de görülürken, Gerçeküstücü lider adını 'Avida Dollars' olarak değiştirecekti. Bununla birlikte, yukarıda ileri sürüldüğü üzere, halka açık sergilerin düzenlendiği 1930'ların sonlarında, Gerçeküstücülük, nahoş bir biçimde de olsa, kapitalizme eklemlenmeye başlamış ve Dalí de bu gerçeği açık ve samimi bir şekilde kabul etmişti. Gerçeküstücüler Dalí'nin tanıtım olarak değerini kabul etmek ve, dolayısıyla, Gerçeküstücülerin desteğini resmen kaybettiği 1938'deki gösteride hazır bulunması konusunda çekingen davranmadılar. 1930'ların Gerçeküstücülüğü için olduğu düşünülen belli başlı birkaç edebi tepkiden biri olan George Orwell'den böylesine kötü bir tat alabilmek, ancak Dalí'nin dehasıyla mümkündü. Bununla birlikte, Dalí'nin 'bir pire kadar anti-sosyal' ve yapıtlarının 'hastalıklı ve iğrenç' olduğuna karar verirken Orwell'i harekete geçiren, sanat olarak yapıtların etik meydan okumasıydı. Bundan, Gerçeküstücüler arasında sadece Dalí'nin, sinirliliğin Dada standartları kadar iyi olan aleni bir imge yarattığı sonucunu çıkarabiliriz.

## Duchamp'ı Yaymak: Dada Dergileri

Dadacıların ve Gerçeküstücülerin imgelerini dikkatli ve sürekli olarak nasıl geliştirdiklerini gördük. Fakat tam olarak nasıl ünlendiler? Nihayet, o dönemde avangard sa-

natın izleyicisi azdı. Beş yıllık ömrünün sonunda, sadece bin kişi *La Révolution Surréaliste* adlı Gerçeküstücü dergiye abone olmuştu. Gerçeküstücülüğü izleyenler tatmin edici bir çoğunluk oluşturamadılar.

Dalí örneğinde, sanatçı hakkındaki epik ve efsanevi türden haberler çabucak yayıldı: Örneğin, Londra'daki 1936 tarihli Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nde, oldukça dikkat çeken bir dalgıç kıyafeti giymişti. Ama, çoğunlukla daha sinsi yollardan ünlendiler. Duchamp adı, Dada ve Gerçeküstücülüğün en ikon kırıcı yapıtlarının bazılarıyla eşanlamlıdır, gene de o, özel ve (kasten) gizemli bir adamdı. Öyleyse, Duchamp kültü nasıl kuruldu?

Duchamp'ın pisuarının New York 'Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun Nisan 1917'deki sergisine kabul edilmemesiyle ilgili bir açıklama yapılmıştır. Bu olaydan bir ay sonra, ince bir ilk-Dada dergisi olan *The Blind Man* çıkmıştı. Dergide bu nahoş nesnenin bir fotoğrafı ve, sahte bir nezaketle, pisuarın reddedilmesine ve onu, atfedilen aşırmacılık suçundan korumaya tepki veren isimsiz, kısa bir makale yer alıyordu:

> Bu çeşmenin Bay Mutt'ın kendi elleriyle ya da bir başkası tarafından yapılmış olmasının bir önemi yok. BUNU O SEÇTİ. Hayatın sıradan bir eşyasını aldı ve onu yeni bir adla ve bakış açısıyla, yararlı anlamının kaybolduğu, bu nesne için yeni bir düşüncenin yaratıldığı başka bir yere koydu.

Bu makalenin arkasındaki kişinin Duchamp olduğundan emin olabiliriz –muhtemelen, yazması için hanım arkadaşlarından Beatrice Wood'u ayarladı–, çünkü kendi 'hazır-

yapımları' için (3. Bölümde daha ayrıntılı tartışacağımız) felsefi bir gerekçe sunar. Fakat, bu durumun en acil nedeni, ya değilse gerçekleşmeyecek olan bir tartışmanın başlatılmasında yatar; *Fountain*'ın reddedilmesini çevreleyen gerçek olayları bilmemiz çok zor. Öznün nesnenin, 'Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun sergisi sırasında, bir zaman sonra ortadan kaldırılmış olduğu bile düşünülebilir. Eğer nesne bir Dada ikonuna dönüşmüşse, bu durum –her ne kadar, daha sonraki yaşamı boyunca, Duchamp şaşırtıcı bir şekilde 'kopyalar' üretmiş olsa da– *The Blind Man*'de çıkan ve fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz tarafından çekilen fotoğrafın (Resim 3) sonucudur.

Tüm bunlar, *Fountain*'ın ve neden olduğu 'skandal'ın sahnede düzenlenen işler olduklarını vurgular. Aynı zamanda, artık kalıcı bir ünü hak etmiş bir konuyu, Dadacı ve Gerçeküstücü yayınların işlevleri sonucunda odağa taşır.

*The Blind Man*, hareketin çeşitli merkezlerinde Dadacılar tarafından çıkarılmış çok sayıda yayının en eskilerinden biriydi. Belki de, bu yayınların içinde en etkili olanı ve en uzun süre çıkanı, Francis Picabia'nın 1917'den 1924'de dek aralıklarla ve o an neredeyse orada yayımladığı (Barselona, New York, Paris) *391* adlı dergisiydi. İsmi, Amerikalı fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'in çıkardığı ve sanatçının New York Beşinci Cadde'deki galerisine gönderme yapan *291* isimli daha eski bir derginin bir tür evrimsel gelişimine işaret ediyordu.

Duchamp efsanesinin daha da yayılmasına katkı yapan olay, Picabia'nın *391*'inin 1920'de yayımlanmış bir sayısıydı. Picabia, Duchamp'ın 1919 tarihli 'desteklenmiş [bir] hazır-yapım'ını (bıyık ve sakal eklenmiş bir Mona Lisa




Resim 8. 'Meslektaşımız Benjamin Péret bir papaza hakaret ederken.' *La Révolution Surréaliste*'in 8. sayısında (Aralık 1926) yeniden basılan fotoğraf.

baskısı içeren anti-sanat kışkırtması LHOOQ) aldı ve onu, bir mürekkep lekesi içeren ve *Holy Virgin* (Kutsal Bakire) başlıklı kendisine ait çalışmanın çok benzer bir röprodüksiyonunda, fakat sakalsız olarak (ki unutmuş olduğu ortaya çıktı) kopyaladı. Duchamp miti, Ekim 1922'de, bu kez bir başka Dada dergisinin, Paris grubunun yayın organı *Littérature*'ün sayfalarında, André Breton'un sanatçı hakkında yazdığı önemli bir makaleyle pekişti. Bu makalede Breton, sanat yapıtları üretmekten çok jestler yapmakla ilgilenen ussal bir Duchamp kavramı geliştirdi, ki bu, sanatçının yeni yeni gelişen Gerçeküstücü grubun arasındaki ününü kesinlikle sağlamlaştıracaktı: "Marcel Duchamp düşüncelerin *kritik noktasına* herkesten daha hızlı varıyor olabilir mi?"

Duchamp mitinin oluşmasında, dergiler ve gizemli fotoğraflar kadar, sanatçının göreli olarak zayıf ürünlerinden oluşan sergilerin de payı olduğu açıktır. 1963'teki retrospektif sergisine kadar, Duchamp'ın tek kişilik doğru düzgün bir sergisi olmadı. İnsanların doğrudan yapıtı görmeleri sayesinde değil, ama Gerçeküstücü yayınlardaki övgü dolu yazılar, özellikle de Breton'un 1934/5'te *Minotaure*'daki "Lighthouse of the Bride" başlıklı yazısı sayesinde, *Bekârlarıı Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* isimli en büyük yapıtının ünü bile yayılmıştı. Duchamp'ın kendi ününü kendi elleriyle nasıl planladığı büyüleyici bir sorudur, fakat burada tartışılabilmesi zordur. Dada'nın dergi yayımlama altyapısı bu işin büyük kısmını onun adına yaptı. Bununla birlikte, bu akımlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları daha fazla inceleyebilmek için, Dada'dan Gerçeküstücü bağlama dergilerin işlevlerinin izini sürmek gerekir. Dergilerin, Da-

da'dan ziyade, Gerçeküstücülük için daha büyük bir önemi vardı. Benzer şekilde, *Fountain* örneğinde görmüş olduğumuz gibi, Duchamp'ın ününün yayılmasında çok önemli bir yere sahip olan fotoğraf, Gerçeküstücü yayınlarda da kesinlikle merkezi bir araç haline geldi.

## Sokakta Papazlara Hakaret Etmek ve Diğer Foto-Fırsatlar: Gerçeküstücü Dergiler

Aralık 1926 tarihli *La Révolution Surréaliste* adlı Gerçeküstücü yayında, iki kişi arasındaki bir alışverişi gösteren ve altında 'Meslektaşımız Benjamin Péret bir papaza hakaret ederken' diye yazan, görünüşte zararsız bir fotoğraf (Resim 8) bulunmaktadır.

Resim rastlantısal ve cansız bir fotoğrafik belge gibidir, ama 'herkesin ilahi dışkıya ve kutsal tükürüğe doğru koşuşturduğu' "Chicago Evharistik Kongresi"nin parodisini yapan ve Gerçeküstücü şair Benjamin Péret tarafından yazılmış bir şiirle çevrelenmiştir. Açıkça, bu fotoğraf, tesadüfi bir çekim olmanın ötesinde ayrıntılı bir düzenlemenin bir parçasıdır ve şiirin kutsal değerlere küfretmek olan niyetini pekiştirmeyi amaçlar. Aslında, bir 'performans' türüdür. Belli ki, fotoğrafın yakınında Péret'nin bir arkadaşı vardır.

Bu, fotoğrafın Gerçeküstücü dergilerde nasıl bir işlevi olduğunu gösteren iyi bir örnektir. Bu kitap boyunca George Bataille'ın çevresinde toplanan dönek Gerçeküstücülerin yayın organı *Documents*'tan da (1929-30) söz edecek olsam da, tartıştığımız asıl dergiler *La Révolution Surréaliste* (1924-9), *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-3) ve

N° 1 — Première année 1er Décembre 1924

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE



IL FAUT ABOUTIR A UNE NOUVELLE DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME

SOMMAIRE

Préface : J.-A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac.
Rêves : Giorgio de Chirico, André Breton, Renée Gauthier.
Textes surréalistes :
Marcel Noll, Robert Desnos, Benjamin Péret, Georges Malkine, Paul Eluard, J.-A. Boiffard, S. B., Max Morise, Louis Aragon, Francis Gérard.
Le rêveur parmi les murailles : Pierre Reverdy.

Chroniques :
Louis Aragon, Philippe Soupault, Max Morise, Joseph Delteil, Francis Gérard, etc.
Notes.
Illustrations : Photos Man Ray, Max Morise, G. de Chirico, Max Ernst, André Masson, Pablo Picasso, Pierre Naville, Robert Desnos.

ABONNEMENT, les 12 Numéros : France : 45 francs Étranger : 55 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VIIe)

LE NUMÉRO : France : 4 francs Étranger : 5 francs

Resim 9. Kapak: *La Révolution Surréaliste*, 1 (1924)

*Minotaure*'du (1933-9). Bu dergiler, Man Ray ya da J.-A. Boiffard gibi Gerçeküstücülüğün aile fotoğrafçılarının çektiği stüdyo fotoğraflarından diğer kaynaklardan alınan fotoğraflara kadar çeşitli türden fotoğrafları kullanmaktaydı. Bilimsel makalelerde, edebi yazılarda, rüya yorumlarında vesaire kullanılan bu fotoğraflar, ilgi çekmek için Gerçeküstücü resimlerle rekabet ediyordu. Bu dergilerin mizanpajı,

–örneğin, yazı karakterleriyle özgürce oynayan Picabia'nın *391*'i gibi– Dada dergilerinden çok daha ağırbaşlıydı. Aslında, *La Révolution Surréaliste*, 19. yüzyılın ciddi bilimsel dergisi *La Nature*'ü örnek almıştı.

Fotoğraf gibi malzemelerin belge ya da kanıt gibi kullanıldığı 'yavan' bir sunuş tarzını benimsemekle, Gerçeküstücüler, 'gerçeklik ilkesi' karşısında insanın yazgısını sorgulayan sistematik bir girişime, bir araştırma projesine olan bağlılıklarını ilan ediyorlardı. Bu nedenle, bu dergiler Gerçeküstücü ideolojinin ayrıcalıklı alanları olarak anlaşılmalıdırlar.

Péret fotoğrafı örneğinde, fotoğraf açıkça Gerçeküstücülerin Katolikliğe hararetle karşı çıkışlarıyla ilişkiliydi. Pek çoğu, dinin ahlakçılığına karşı çıkan kuralların yanı sıra, dinsel kurallara göre yetiştirilmişlerdi ve 1920'lerin başlarında –önce 'Milliyetçi Cephe' hükümeti, ardından da, Radikallerle Sosyalistlerin 1924'te başlayan ortak yönetiminde– sağcı partilerle Katolik örgütler arasında Fransa'da yapılan ittifak hepsini dehşete düşürmüştü. 1920'lerin ortalarında, Jean Cocteau gibi isimlerin de yer aldığı Fransız entelektüelleri arasında Katolik yanlısı eğilimin yükselmekte olması özellikle sinir bozucuydu. Gerçeküstücülerin bu eğilime karşı tutumları, *La Révolution Surréaliste* dergisinin Haziran (1926) sayısının kapağındaki bir fotoğrafta yansır. Altında "Son Muhafazakârlar" diye yazan fotoğrafta, kalabalık bir insan topluluğu göğe doğru bakmaktadır. Bu fotoğraf, aslında, Eugène Atget adında, o vakit az tanınan ama şimdi ünlü olan bir fotoğraf sanatçısından alınmıştı; Paris'in belgesel kayıtları konusunda bir uzman olan Atget, yaşlı bir adamken kendisine çok yakın bir yerde







Resim 10. "Papin kardeşler: Önce ve Sonra", *Le Surréalisme au Service de la Révolution* dergisinin 5. sayısından (Mayıs 1933).

yaşayan Man Ray tarafından keşfedilmişti. Atget'nin 1912 tarihli resmi bir güneş tutulmasını gösteriyordu, ama Gerçeküstücüler, hep olduğu gibi, bu resmi kendi anlamları doğrultusunda yeniden keşfetti.

Gerçeküstücüler fotoğraf sanatını ülke politikalarını zorlamak ya da sosyal mesaj vermek için kullandı. Yine alıntı olan ama kaynağı bilinmeyen bir fotoğraf çarpıcı bir örnek oluşturur: Papin kardeşleri 'Önce' ve 'Sonra' gösteren iki isimsiz fotoğraf, Mayıs 1933'te *Le Surréalisme au Service de la Révolution* dergisinde yeniden basıldı.

Papin kardeşler, 1930'ların başlarında Fransa'yı vuran en korkunç ve sansasyonel suçlardan birini işlediler. Aynı derginin 'dalgıçlar olayı'na ya da tuhaf haberlere adanan bölümündeki bir yazı, anneleri tarafından saygıdeğer Le Mans ailesinin hizmetlerine verilen bu kusursuz, genç burjuva bayanların işverenlerine karşı nasıl bir nefret besledikleri ve sonunda gözlerini oyup kafalarını ezdikleri bu insanları tam bir şölen havasında nasıl katlettiklerini anlatır.

Kız kardeşlerin, fizyonomilerindeki olağanüstü değişikliği vurgulayan bu ikili fotoğrafı, benzersiz görsel olguya ilişkin ileride tartışacağımız bir tür fiziksel şok olan 'çırpınmalı güzellik' ile Gerçeküstücü büyülenmeye karşılık gelir. Fakat, Gerçeküstücüler, bu kardeşlerin eyleminin temsil ettiği köleliğe verilen şiddetli tepkiyi de desteklediler. Etik korkaklığı çoğunlukla gizlemeye hizmet eden bu geçerli ahlak anlayışına inanırken, diğer durumlardaki suçlulara büyük saygı duydular. Örneğin, *La Révolution Surréaliste*'in ilk sayısında, kendi vesikalık fotoğraflarını, Marius Plateau'ya suikast düzenlemiş bir anarşist ve aşırı sağcı bir örgütün lideri olan Germaine Berton'un bir fotoğrafının

etrafına dizdiler. Dolayısıyla, Papin kardeşlerin fotoğrafı, suç ve ahlak arasındaki ilişkilere odaklanan Gerçeküstücü (aynı zamanda Dadacı) uğraşların tümünü akla getirmişti.

Dergilerinde metinlerin yanında fotoğraf kullanırken, Gerçeküstücüler, dönemin sorunlarıyla girift ve ironik bir ilişki içine girdiler. Bu durum, Gerçeküstücülüğün (Dada'dan bile fazla), estetikle olduğu kadar, kamusal ve etik boyutlarda yaşamla da ilgilenmiş olduklarını pekiştirir. Bununla birlikte, hem Dadacılar hem de Gerçeküstücüler, toplumsal ilgilerini sadece kamusal hayatın 'resmi' boyutuyla sınırlı olarak görmediler. Papin kardeşlere yönelik Gerçeküstücü ilgiden ya da ticaretle olan Dadacı flörtün parodisinden de anlaşıldığı gibi, toplumsal haberlerin ve temsillerin tamamıyla ilgilenmeye dönük bir istek vardı. Dadacıların ve Gerçeküstücülerin çoğu orta sınıf ailelerden gelse de, kitle kültürüne ya da Fransa'da 'halkın sevdiği' [*populaire*] şeylere karşı büyük merakları vardı.

## Popüler Zevkler

Gerçeküstücülük hakkında en kavrayışlı makalelerin birinde, Alman Marksist yazar Walter Benjamin şu soruyu ortaya atmıştır: "Kritik bir anda, herkesin dilindeki bir sokak şarkısının biçimlendirdiği bir hayat nasıl bir şey olurdu dersiniz?"* Böylece, güya kültürel değeri 'az' malzeme-

* Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (yay. haz.) Nurdan Gürbilek (İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı, Ocak 1995) içinde (s. 159) "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", çev.: Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy.

lerin devrimci potansiyeline başvurmakla, eleştirmen, 20. yüzyılın başlarındaki avangard yönelimlerdeki genel bir temayı seslendiriyordu. Kübizm gibi akımlar, örneğin, Fransız ressam Léger'in reklam motiflerinin Kübist resimleri için yazdığı önsözde görüldüğü gibi, 'yüksek' ve 'düşük' kültürler arasındaki farkın kaybolmasıyla yoğun bir şekilde ilgilendiler. 20. yüzyılın başlarında, kitle kültürü insanlar üzerinden değil fakat genellikle insanlar için üretilse de, hem Dada hem de Gerçeküstücülüğün solcu vaatleri, 'halkın sevdiği' şeylerle dayanışmaya özel bir önem verdiler. Benjamin, 'gündeliğin' şiirselliğine dönük bu vaatleri son derece iyi anlamıştı. André Breton'un romanı *Nadja*'yı* (1928) değerlendirirken, Breton'un Nadja'yla olan aşk ilişkisi hakkında şöyle yazar:

> Breton ve Nadja, hüzünlü tren yolculuklarında (...) büyük kentlerin işçi mahallelerindeki ıssız pazar öğleden sonralarında, yeni bir apartman dairesinin yağmur süzülen camlarından dışarıya ilk göz gezdirişte yaşadığımız her şeyi devrimci bir deneyime dönüştüren âşıklardır. Onlar, bu şeylerde gizlenen 'atmosfer'in muazzam gücünü patlama noktasına getirirler.**

Bu ve bundan sonraki bölümde, Gerçeküstücülerin ve Dadacıların 'gündelik'le yaptıkları antlaşma yollarından bazılarını açmak istiyorum. Böyle yapmakla, bu bölümdeki

* André Breton, *Nadja*, çev.: İsmail Yerguz (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002).

** Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, s.159.

tartışma, Dada ve Gerçeküstücülüğün bir dereceye kadar mesajlarını yerleştirdikleri toplumsal dünyadan, ürettiklerini ve yaşam tarzlarını besleyen dünyaya kayacak.

Dada'yla başlarsak, yaratılarının 'sanatsallığını' daha düşük göstermek için özellikle gündelik deyimleri kullanan pek çok sanatçıya rastlarız; bu nedenle, Picabia'nın *Portrait of a Young American Girl in a State of Nudity* (Resim 11) ucuz ilanlarda ya da firma kataloglarında bulunan ticari grafik üslubunu kullanır. Dadacıların ticaret dünyasının parodisini yaptıklarını söylemiştim, ve bu durum, bir sözlükten türetilenin çok ötesinde (bkz. Bölüm 1), 'dada' söz-




Resim 11. Francis Picabia, "Young American Girl in a State of Nudity", *291*'de (sayı 4/5, Temmuz/Ağustos, 1915) karakalem çizim.

cüğünün, Dada'nın doğuşundan hemen önce Bergmann ve Ortakları adlı bir Zürih şirketi tarafından güzel ürünlerin reklamını yapmak için kullanıldığı gerçeğiyle vurgulanabilir. Fakat, Dada'nın kitle kültürü taklitçiliğini göstermenin en iyi yolu, Berlin grubu tarafından çıkarılan Şubat 1919 tarihli bir Dada dergisine bakmaktır: *Jedermann sein eigner Fussball* (Herkes Kendinin Futbol Topu) adlı derginin kapağında, John Heartfield'e ait Dada fotomontajlarının ilk örneklerinden biri yer alır.

Berlin Dada grubunun çıkardığı, *Der Dada* gibi çeşitli yazı karakterlerinin ve çok yönlü mizanpajların kullanıldığı diğer dergilerin tersine, buradaki tasarım, tutucu mizanpajın bir skeci gibi işler. Bunun da ötesinde, genelde Berlin Dada'sıyla birlikte, parçaların politik arka planını değerlendirmek çok önemlidir. Berlin Dada'sının ateşli komünist Heartfield-Herzfelde-Grosz grubu tarafından üretilen serinin biri olan bu dergi, yayın hayatına, Spartacus Birliği'nden Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg'un başı çektikleri Berlin'deki komünist ayaklanmanın savunma bakanı Gustav Noske'nin emirleriyle Serbest Kolordu tarafından acımasızca bastırılmasından birkaç hafta sonra başladı. Kapak, yeni iktidara gelen Sosyalist Parti'ye (SPD), Noske dahil partinin önde gelen isimleri ve aşikâr bir hayranın etrafında toplanan ve üzerlerinde "Ödüllü Yarışma: En Sevimli Kim?" yazan propagandacılarıyla birlikte zekice saldırır. Bu, politik gruplarca sonradan gazetelere konulan poster tasarımları için yapılan ödüllü yarışmalara doğrudan bir göndermedir. Aynı zamanda ve anlamlı bir şekilde, reklamı SPD yanlısı insanlarca finanse edilmiş olduğu bilinen, Heartfield'ın erkek kardeşi Wieland Herzfelde tarafından


"Jedermann sein eigner Fussball"

Preisausschreiben!
Wer ist der Schönste??

Die Sozialisierung der Parteifonds

Resim 12. *Jedermann sein eigner Fussball* (Herkes Kendinin Futbol Topu), dergi kapağı, yayınlanan tek sayı (15 Şubat 1919).

kaleme alınan ve SPD'nin kazanmış olduğu seçimlerin demokratik olarak düşünülüp düşünülemeyeceğini sorguladığı bir makalenin önünde yer alır. Her şey düşünüldüğünde, bu tasarım, hem kitle reklamıyla oynar hem de tasarımın politik rıza oluşturmadaki rolünü eleştirir. Bu arada, derginin başlığının yanında, melon şapkalı adamın gerçeküstü fotomontajı –ki gene Heartfield tarafından yapılmıştı– kendisine, diğerleri tarafından kötüye kullanılma izni vermek için değil de, onu kendisi adına yapmak için, başlığın teşvik ediciliğini görsel olarak pekiştiriyordu.

Heartfield'ın kapak tasarımının kitle kültürünü onaylamaktan çok eleştirdiği söylenebilir. Bir kez daha, bu, Ger-

çeküstücülerin popüler kültürü çoğunlukla ve daha açık bir şekilde övmeye dönük bir tutum içinde olmaları nedeniyle, Dada ve Gerçeküstücülük arasındaki karşıtlığı ortaya koyar. 1911'den itibaren Fayard tarafından yayımlanmaya başlayan ve Fransa'da çok popüler olan 'korkunç ucuz' *Fantômas*'ya* karşı takındıkları tavır bu durumun tipik bir örneğidir. Çeşitli sahte kimliklerle insanın kanını donduran cinayetler işleyen yakalanması zor bu usta suçluya, bu kurgusal Fantômas'ya, gizemli ve kanunsuz kişiliği nedeniyle Gerçeküstücüler büyük saygı duydular. 3 Kasım 1933'te, Gerçeküstücü şair Robert Desnos, Fransız ve Belçika radyolarında *Complainte de Fantômas* adlı 25 dizelik epik şiirini okudu; şiir, birçoğu Fantômas kitaplarının kapaklarından alınmış korkunç imgelerle doluydu: Fantômas, tepesindeki şapka ve tırnaklarında, Paris çatılarında kötü niyetle dolaşır; bir insan tokmak, içinden kan ve mücevherler akan devasa bir çanın içinde bir o yana bir bu yana sallanır. Benzer şekilde, ışık ve tonlamaya dayanan çok resmi gerçekçiliği (Nick Carter dedektif dergilerinin kapakları gibi) popüler grafiklere çok şey borçlu olan Belçikalı ressam René Magritte, *Fantômas*'nın Louis Feuillade tarafından 1913-14 arasında çekilen film versiyonlarına açıkça saygısını sunar. Magritte'in en ünlü resimlerinden biri olan 1927

* Çok ucuz kâğıda basılarak yayımlanan ve toplam 32 kitaptan oluşan polisiye-gerilim roman serisi, aynı zamanda bu romanların 'suç dehası' kahramanının adı. Fantômas karakteri çeşitli film, televizyon ve komedi kitapları uyarlamalarının da temelini oluşturur. İlk olarak 1913-14 yılları arasında –sessiz sinema döneminde– dizi film olarak beyazperdeye uyarlanmıştır ve bu versiyon sessiz dönem Fransız popüler sinemasının başyapıtı olarak kabul edilir. (ç.n.)

tarihli *The Murdered Assassin*'in kompozisyonu, bu filmlerin birindeki bir kareden türetilmiştir.

Gerçeküstücüleri etkileyen şey, Fantômas'nın kahramanca davranışlarındaki, modern bir kent mitolojisini akla getiren ve binlerce Parislinin yaratıcı gereksinimlerine karşılık gelen tarzdı. Kitle kültürünün bilinçsiz yaşamından büyülenerek, popüler simgeleri Dadacılardan çok daha eleştirel olmayan bir şekilde kucakladılar. Gene de, kendi adlarına, kenti her şeyden daha fazla mitleştirdiler.

## Kent

Modern metropollerin zorlayıcı imgelerini araştırıyorsak eğer, George Grosz'un Berlin Dadası dönemindeki resimleri ve grafikleri açık bir seçenek oluşturacaktır. 1914-15 yılları arasında Alman ordusunda hizmet verirken insan doğası hakkında çok karamsar bir düşünceyi geliştirmiş olan Grosz, kenti, serbest kalmış güçlerin korkunç anaforu olarak betimledi. *Dedicated to Oskar Panizza* (1917-18) adlı kendi resmi hakkında yazdığı bir mektupta şu tanımlamayı yapıyordu: "Çılgın insan hayvanlardan oluşan bir kalabalık. Bu çağın kesinlikle kendi yıkımına –lekeli cennetimize– yelken açmış gidiyor olduğuna inanıyorum. (...) Sadece düşünün: Adımınızı attığınız her yerde bok kokuları." Berlin Dadasının *Die Pleite* (İflas Etmiş!) gibi dergilerinde ya da Wieland Herzfelde'nin sahibi olduğu Malik Verlag Yayınevi tarafından basılan kataloglarda taşbaskı olarak yayımlanmış olan çok parlak ve zekice çizimlerinde, Grosz, savaşın zenginleştirdiği göbekli tüccarlarla, acı verdiği, sakat




Resim 13. George Grosz, *Daum Marries her Pedantic Automaton 'George' in May 1920. John Heartfield is Very Glad of it.* Kurşunkalem, mürekkep, suluboya ve kolaj, 1920.

bıraktığı zavallı insanlarla dolu bir Berlin'i betimledi. Grosz'un *Daum Marries* (Resim 13) gibi daha yumuşak suluboya fotomontajları bile, kısmen sanatçının 1920'de yaptığı evliliğine gönderme yaparken, arka plandaki çehresiz bir caddeyle birlikte ahlaksız kızların ve otomatların Berlin'ini akla getirir.

Grosz'un Berlin'e dair Dadacı imgeleri, Gerçeküstücülerin Paris betimlemelerinden çok uzak dünyalardır, ve bu, iki kentin savaş sonrası durumunun sürpriz olmayan gerçe-



Resim 14. Postacı Cheval'in 'İdeal Saray'ı (Palais Idéal).

ğidir. Gerçeküstücüler için Paris bir keşif/vahiy kentiydi. Belli yerler avangard mabetler niteliği kazanmıştı. 1921'de, Paris Dadacıları, St Julien-le-Pauvre Kilisesi gibi ümitsiz yerlere tuhaf gezintiler yapmaya başladılar. Gerçeküstücüler gibi, özellikle acayip ve atmosferik yerlerin peşinde koştular. Bu yerler içinde muhtemelen en saygını olan Postacı Cheval'in 'İdeal Saray'ı, aslında Paris'in dışında, Lyon yakınlarındaki Hauterives köyündeydi ve dolayısıyla oraya gitmek bir tür hac yolculuğu gerektiriyordu. Cheval, 33 yılı aşkın postacılık yaşamında topladığı birbirinden farklı taşlarla üzeri kaplanmış, –bir afyon transından filtre edilen Brighton Pavilion benzeri– göze aşırı büyümüş gibi görünen bir 'saray' inşa ettirmişti.

'Saray' hakkında bilgi veren bu takıntılı mantık ve onu inşa edenin az da olsa sıradan sanatsal bir gösterişe sahip olduğu gerçeği, kaçınılmaz şekilde Gerçeküstücü duyarlılığa çekici geliyordu. Tek başına Paris, başka yerlere dair bir çeşitlilik sunuyordu: Daha önce bahsedilmeyen ve Gustave Moreau'nun tuhaf sembolist resimlerini barındıran müzesi, akıldan çıkmaz türde kitsch olan Buttes-Chaumont Parkı ve Ortaçağ'ın Parisli simyacısı Nicolas Flamel'le bağlantılı Saint-Jacques [Kulesi].

Böylesi yerler alternatif bir kentin bir parçası gibi görünüyordu – kent plancıları tarafından turistlere bağışlanmış, günlük faydadan çok bilinçsiz isteğin mantığının hükmettiği gizli ve mucizevi bir kent. Gerçeküstücülüğün ilk dönemine ait iki büyük roman, Breton'un *Nadja*'sı ve ilk kez 1924-5 arasında tefrika edilen Aragon'un *Paris Peasant*'ı (Paris Köylüsü), yazarlarını, Breton'un tabiriyle, bir 'belirtiler ormanı'nı meydana getiren Paris kentinde –şifreli

işaretlerin ve vahyin alametlerinin oluşturduğu bir ağ– başıboş dolaşırken betimler. Gerçeküstücüler, burada, modern sanatçıyı kentsel değişimleri estetize etme işini üstlenmiş bir kent aylağı olarak tanımlayan Fransız Şair Charles Baudelaire'in 'flâneur' kavramının doğal mirasçıları olarak görülebilir. 'Modern mitoloji'nin yerini kesin olarak belirtmek için yazılmış olan Aragon'un *Paris Köylüsü*'nde, yazar, Paris'in, kendisi için şiirsel bir tınıya sahip olduğunu düşündüğü yerlerinin ayrıntılı bir rehberini sunar. Daha iyisi, Baron Haussmann tarafından İkinci İmparatorluk devrinde başlatılan modernleştirme sürecinin bir parçası olarak yakında yıkılmasından korkulan, 19. yüzyıldan kalma üzeri kapalı bir alışveriş pasajı olan Passage de l'Opéra'nın yıpranmış ve köhne atmosferinden zevk alır. Pasaja sinen havayı bir 'insan akvaryumu' olarak tanımlarken, Aragon, posta pulu satan, baston satan dükkânların camekânlarına sevgiyle bakakalır, ya da bir kadın berberinin önünden ayrılamaz. Gerçeküstücü bir fantezi selini kışkırtan kadın berberinin camekânında, Aragon, bir berber çırağının, hayatı boyunca, 'az evvel uykunun düzensizliğine dair bir ipucu vermiş olan bu ağların şifrelerinin çözümünden' meydana gelecek sevincini hayal eder.

Gerçeküstücüler, sistematik bir şekilde, eylemlerini planlaması için kentin ruhlarına işlemesine izin verdiler. 1930'ların başlarında, bu, bilinçli bir diyalektik sürecin bir parçasıydı ve böylece, daha önceleri Gerçeküstücü yazıya ve sanata hâkim olan içsellik, dış gerçekliğin dayatmalarıyla birlikte düşünülmeye başlanır oldu. Sokakta tesadüfen birisiyle karşılaşmak gibi, günlük ve sadece rastlantısal olayların ruhsal gerekliliğin bir sonucu olduğu varsayıldı. Bu

'nesnel şans' ilkesinin, Breton'un *Communicating Vessels*'ı (1932) gibi, 1930'ların ilk dönemindeki bazı Gerçeküstücü ürünler için merkezi bir önemi vardı ve Gerçeküstücülerin Paris'in bitpazarlarına yaptıkları düzenli ziyaretlerde 'keşfedilen' gizemli ve özünde anlamlı 'nesneler'le 'karşılaşmalar'ının temelini oluşturdu.

Kent mekânlarıyla nasıl başa çıkılacağına dair bu tür düşünceler, birçok bakımdan, Gerçeküstücülüğe özgü olumlu modern deneyim kavramıyla eşanlamlıdır. Bununla birlikte, hiçbir şey, Walter Benjamin'in öngörülerini izleyen Hal Foster gibi yazarların, modernitenin ya da modernleşmenin 'ilerici' nosyonunu desteklemenin ötesinde, geçmişten kalan yıkıntılarının onu yeniden yakalamak için geri getirilebilmesi ölçüsünde Passage de l'Opéra gibi yerlerin ıslahı olarak 'modası geçmiş'e yapılan Gerçeküstücü vurgunun bir kapitalizm eleştiri olarak anlaşılabileceğinin altını çizmelerinden daha değerli değildir. Bu anlamda, kentin işaretler matrisi içine gömülmelerine rağmen, Gerçeküstücülerin, kentteki izleyiciler –örneğin, Berlin Dadacıları– hakkında sert imalarda bulunacakları düşünülebilirdi.

Bu bölüm, neşriyatın modern araçlarından ne anladıklarını, üretimlerini ve yaşam tarzlarını süzecek 'modernite'ye nasıl izin verdiklerini gösterirken, Dada ve Gerçeküstücüleri kendi dünyalarındaki yerlerine yerleştirdi. Daima, sanata oranla yaşamdan daha çok şey talep ettiler. Ama, Dada ve Gerçeküstücülük sanatı daha az önemli olarak betimleseler de, katılımcıları, esasen sanatın uygulayıcıları olarak ünlenmiştir. Bu nedenle, silahları bırakmanın ve estetiğe dönmenin zamanıdır.

## III. Bölüm

# SANAT VE ANTİ-SANAT

Estetiği tartışırken, André Breton'un Gerçeküstücü bakış açısından işaret etmiş olduğu gibi, bir resmin yapılma biçimi nerdeyse önemsizdi. Resmin baktığı zihinsel gerçeklik her şeyden önemliydi.

Breton'un tavrının kendine özgü farklılığını değerlendirmenin en iyi yolu, eleştirmen Clement Greenberg'in, Gerçeküstücülüğün 1940'ların sonlarındaki ölümünün ardından sanat eleştirisine hâkim olan modern estetiğinden söz açmaktır. Greenberg, disiplinle ilgili 'saflığı' vurguladı. Bir başka gerçekliğe yönelmeden önce, bir sanat disiplini olarak resmin dikkatleri kendi üzerine çekmesi, resme içkin sorunlarla ilgilenmesi gerekiyordu. Greenberg'e göre, bu uğraşının zorlukları belli bir biçimsel ya da estetik çözümün elde edilmesini sağlayacaktı.

Disiplinsel ve biçimsel saflık, Dada ve Gerçeküstücülüğün çoğu uygulayıcısı için aforoz edilmek demekti. Üretimlerinde sanatsal disiplinler sürekli olarak iç içe geçi-

yordu; metinsel, görsel ve performansa dayalı ürünler çoğunlukla serbest bir oyun durumundaydı. Sanatçıların içinde yaşadıkları dünyanın verili aynı simgeselliği yüzünden, biçimsel 'güzellik' önemsiz bir uğraş gibi görülüyordu. Kurumsal anlamda sanata ilişkin herhangi bir konuda, Dadacılar genellikle onu yok etmeye ant içmiş olsalar da, farklı görüşlere sahiplerdi. Bu bölümdeki Dadacı ve Gerçeküstücü sanatsal ve edebi üretime bakarken, geleneksel sanata ve estetik saflığa yönelik bu köklü kararsızlığı sürekli olarak akılda tutmamız gerekir.

Greenberg, Dadacıların ve Gerçeküstücülerin simgeledikleri şeyleri gözden düşürmek için kesinlikle elinden gelen her şeyi yaptı. Gerçeküstücülük üzerine 1945 yılında yazdığı bir denemede, akımın 'yazınsal' temeli olarak düşündüğü şeyi eleştirdi. Bu tavır günümüzde modası geçmiş gibi görünse de, hâlâ dikkate değer çok kuvvetli bir bağdır. Uğraşılarının şakacı ve mizahi içeriği nedeniyle Dada sanatçılarının ciddiyeti çoğunlukla yetersiz bulunurken, Dalí ya da Magritte gibi Gerçeküstücü sanatçılar sıkça 'edebi' diye karalanırlar. Bununla birlikte, Dadacı ve Gerçeküstücü sanatçılar için bu tür bir eleştiri yapıtlarının söylemeyi amaçladığı şeyi bütünüyle ıskalamak olacaktır. Onlar, şiirsele olan özel bağlılıklarıyla, 'edebi' görünmekten gurur duymuşlardır. 'Şiirsel' sözcüğü, 19. yüzyılın Romantik yazarlarının ve sanatçılarının anlamış oldukları gibi, Dadacılar ve Gerçeküstücüler tarafından da, genellikle, bir uygulama biçiminden çok bir 'ruh durumu' ya da duyarlılık tarzı açısından anlaşıldı. Her şeyi hesaba katarak söylersek, Dada ve Gerçeküstücü estetiği anlamanın en iyi yolu, geleneksel güzellik fikrinden değil, bu şiirsel 'tavır' düşüncesinden geçer.

Öncelik şiire verildiğinde, dil, daha doğrusu, dilbilimsel işaret, Dadacı ve Gerçeküstücü uygulayıcıların yapıtlarının temelini oluşturur. Bu durum ileride daha da belli olacak. Fakat, öncelikli amacım, iki akımın katılımcılarına kendi şiirsel sonuçlarına erişme olanağı veren teknik ve yöntemsel araçlar bakımından bir ayırt edici farklılıklar serisi saptamak. Şansın Dadacı kullanımıyla Gerçeküstücü 'otomatizm' kullanımı, kolaj ve fotomontaj gibi Dadacı tekniklerle resim ve fotoğraf gibi Gerçeküstücü teknikler birbirleriyle yarışacak. Dadacı hazır-yapım Gerçeküstücü nesneyle çelişecek, vesaire. Gene de, şiirin kendisiyle başlamak uygun görünüyor.

## Şiir

Kabaca, Dadacı şiir, Almanya ve İsviçre'de yaygın olan yaklaşımlarla Fransa'da hüküm süren yaklaşımlar olarak ayrılabilir. İkinci bölümün 'Voltaire Kabaresi'yle ilgili kısmında, Hugo Ball'ın, Zürih'te, fonetik şiir yoluyla 'sözcüğün simyası'na geri dönme girişimini ele aldım. Bununla ima edilen, dilin göstergebilimsel kapasitesinin, anlam taşıma yeteneğinin reddedilmesiydi. Ball, dilin temel birimlerine geri dönüşünü, belki de, dilin özerk niteliklerine vurgu yapan Rus fütürist şiirinden haberdar olmasına borçluydu. Bununla birlikte, Berlin Dadacı şair Raoul Hausmann'ın fonetik şiirini daha iyi betimleyen bir tanımlamadan (tinsel olarak tamamen 'soyut' olmak) çok, Ball'ın şiiri, çoğunlukla, şeyler için yeni adlar ya da sözcükler bulmak gibi mistik bir isteği dile getirir. Günlüğünde şunları yazar: "Yağ-

mur yağarken bir ağaca neden Pluplusch ya da Pluplubasch denilemiyor?" Bu bakımdan, Ball, sözcükler ve gönderme yaptıkları şeyler arasındaki uyumsuzluk fikri üzerine yazan ve dili kullanılmaz hale gelmiş 'metaforların seyyar ordusu' olarak gören Alman filozof Nietzsche'ye –ki Ball'ın kuşağının sanatçılarını büyük ölçüde etkilemiştir– kısmen yanıt verir. Diğer Alman Dadacı şairler, dilin işaret etme kapasitesiyle benzer bir umutsuzluğu ortaya koyarlar. Hannover'de, Kurt Schwitters, kolajda sözde 'Merz' soyutlamalarıyla çok yakından bağlantılı olan fonetik şiirle ilgili kendi çeşitlemelerini üretti, ama aynı zamanda, tutarlılık düşüncesini baştan sona yıkarken, içinde dilin farklı düzenlerinin birlikte var olduğu metinler de üretti. Bir şiirinden bir bölüm okuyalım:

Selamlar, 260 bin ccm.
ben senin,
sen benim,
biz beni.
Ve güneş sınırsız yıldızlar parıltılı.
Acı keder çiğ.
Vah sana bana!
Resmi duyurular:
5000 mark ödül!

Tersine, Fransız Dadacı şiirin, özellikle de *Littérature* dergisi etrafında toplanan Paris Dadacı şiirin, benzer şekilde usdışına yönelmiş olsa da, semantik geleneklere karşı daha itaatkâr olduğu söylenebilir. Bunun nedeni, kısmen, André Breton ve Paul Eluard gibi isimlerin, daha açık

biçimde 'edebi' kaynaklara sahip olmalarıydı – örneğin, Rimbaud ya da kendi kendini Saint-Paul-Roux diye nitelendiren Paul Roux'nun Fransız sembolik şiirinde. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, başlıca teknik yenilikleri 'otomatik yazı'ydı, ama onları en çok birleştiren şey şiirsel imge kavramıydı. Şiirsel imge, 1924'ten itibaren geliştirdikleri Gerçeküstücü estetiğin merkezi kavramı olacaktı.

Bu imgeye yönelik Gerçeküstücü tavır, birbiriyle uyuşmaz gerçekliklerin bir araya getirilmesi ilkesine dayanıyordu. Breton, Fransız Kubist şair Pierre Reverdy'yi bu yöntemin başlıca kuramsal savunucusu olarak görecekti; ne var ki, bu yöntemi kullanan örnekler Gerçeküstücüğün yazınsal habercilerinin birçoğunda, örneğin, "bir gölün dibindeki çizim odası" gibi sanrısal görünümleri tanımlayan Rimbaud'nun "Cehennemde Bir Mevsim"inde (1873) bulunabilirdi.

Gelişkin bir Gerçeküstücü şiirde, Eluard'ın "bir portakal gibi mavi yeryüzü" dizesinde ya da Breton'un 1931 tarihli "Özgür Birlik/Sendika" adlı coşkulu duasında olduğu gibi, çarpıcı imgelerin bombardımanına tutuluruz:

Bir limonluk çatısının arduvaz rengi şakaklarıyla
Bir kırlangıç yuvasının kenarı kaşlarıyla (...)
Bir susamuru edasıyla, karım kaplanın dişleri arasında (...)
Hep baltanın altında benim tahta gözlü karım (...)

Diğer Gerçeküstü şiirler, karakteristik olarak, anarşik mizahla yan yana konulan çok şaşırtıcı imgeleri birleştirir. Benjamin Péret'nin şiirinden bir bölüm okuyalım:

Ve kızıl balıkları kokutan yıldızlar
ne satılık ne de kiralık
doğruyu söylemek gerekirse onlar yıldız değil aslında
pastacının attığı kayısılı çörekler

Sürekli olarak araştırılan şey, 'olağanüstü'ye anlık bir bakıştı. İlgisiz imgelerin çarpışmasıyla üretilen esine dayalı sarsıntıyı çağrıştırmak için, Breton, tekrar tekrar, bir kıvılcımın elektrikli metaforuna başvurdu.

Belli ki, Fransız Dadası –ve ardından Gerçeküstücülük– lirik şiire Alman/İsviçre Dadasından daha fazla bağlandı, ki bu bağlanışta dilin daha esaslı bir anti-Romantik bozumu söz konusuydu. Ama bunun önemli istisnaları da vardı: Paris ve Gerçeküstücülük için Zürih'ten ayrılacak olan Hans Arp, genellikle, Alman Romantizminde kök salmış bir lirizmi açığa vuran şiirler yazdı. Eleştirmenler, geleneksel şiir deyişleriyle uzlaşmak suretiyle Gerçeküstücülüğün daha uzun süreli sonuçlar elde ettiğini, oysa Dadacı yıkıcı şiirin sadece kaosu yansıttığını ileri sürmüşlerdir. Elbette, şimdi, Eluard'ınki gibi bir şiirin büyük bir biçimsel zarafeti olduğu görülür. Ama, Schwitters'ın yeni ufuklar açan 'Ur Sonata'sı (1922-32) gibi Dadacı ses şiirleri, soyut yapıları bakımından kaotik olmaktan uzaktırlar. Bunlar, çoğunlukla kişiye özgü ifade biçimleri ve klişeler yaratan 1945 sonrası Avrupa sanatında somut şiirin ve performans estetiğinin gelişmesi bakımından, belki Gerçeküstücü şiirin sahip olduğundan daha önemli bir öte dünya inancına da sahipti.

Dada şiirinin ayrıştıran doğası, kendi yazarları tarafından desteklenen rölativist felsefelerle uyum içindeydi. 1918

tarihli "Dada Manifestosu"nda Tristan Tzara, "bir sanat yapıtı asla güzel değildir, resmi emirle, nesnel olarak, herkes için" diye iddia eder. Gerçeküstücüler de normatif güzellik düşüncelerine itibar etmediler, fakat André Breton, hem sözel hem de görsel kayıtlarında Gerçeküstü imgeyi, *Çılgın Aşk** (1937) isimli felsefi-otobiyografik çalışmasında 'Çırpınmalı Güzellik' kavramı açısından kuramsallaştırır. Geleneksel estetik ölçütünden kararlılıkla sakınırken (ki bunun nedeni, doğal olarak hem edebiyatın hem de görsel sanatların tarafında olması değildir sadece), Breton, güçlü bir erotik dip akıntısıyla birlikte, fiziksel bir sarsıntı biçimine yaklaşan güzellik deneyiminden söz etti. Anlaşılması zor, üç tip Gerçeküstü 'çırpınmalı güzellik' tanımı yaptı: karakteristik olarak canlı ve cansızın (mercandaki gibi) birleşmesinden kaynaklanan 'gizlenmiş erotik'; bitkilerin kapladığı bir lokomotif fotoğrafındaki gibi, hareket hareketsizliğe dönüştüğünde meydana gelen 'sabit-patlayıcı'; ve güya uğursuz bir deyim ya da nesneyle 'büyülü bir karşılaşmadan kaynaklanan 'büyülü-durumla ilgili'.

Bu, kısmi görülen herhangi bir olayın içinde, yeni estetik kategoriler üretme girişimi, Dada ve Gerçeküstücülük arasındaki farka ilişkin çok şey söyler. Dadacılar için, hiçbir normatif estetik deneyimi olamazdı. Sanatın kendisi soruya açıktı. Tersine, Gerçeküstücüler, dönüştürülmüş ve yaşayarak dönüşen bir şiire/estetiğe vazgeçemedikleri ütopist bir özlem beslediler.

* André Breton, *Çılgın Aşk*, çev.: İsmail Yerguz (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003).

Şiir, Dadacı ve Gerçeküstücü estetiğin temelini oluşturuyordu, ama bu akımların ürettiği şiirsel dil tam olarak nasıldı? Nerden çıkmıştı? Özellikle Gerçeküstücüler için tek bir yanıt vardı: bilinçsiz. 1924 tarihli *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'sunda André Breton, 1919 yılında bir akşam tam uykuya dalarken, bir cümlenin 'pencereye çarparcasına' aklına nasıl geldiğini tanımladı. Uzun süre önce, Breton, şiirsel amaçlar için kendiliğinden meydana gelen bu tür malzemeyi kullanıyordu ve, 1920'de, şair Philippe Soupault ile birlikte ilk tam 'otomatik' Gerçeküstücü metni, *The Magnetic Fields*'ı (Manyetik Alanlar) yayımladı. Otomatizm, yazma hızının düşünce hızına eşit olması inancına dayanıyordu. Zihinde yerleşmiş hiçbir düşünce olmaksızın hızla yazarken, şair, Breton'un tanımlamasıyla, 'gösterişsiz bir kayıt cihazı'na dönüşüyordu.

1922'de, Paris Dadası, güya 'mouvement flou'nun bir parçası olarak yavaş yavaş Gerçeküstücülüğe doğru başkalaşırken, Breton ve arkadaşları, bilincin denetimini baypas eden daha dramatik yöntemlerle deneyler yaptılar. Bir süre için içlerinden gönüllü biri hipnoz ile kendinden geçiyor ve grubun diğer üyelerinin sorduğu soruları yanıtlıyordu. Özellikle şair Robert Desnos bu durumlardan çok kolay etkileniyordu ve bir keresinde şair Benjamin Péret hakkındaki soruları cesaret kırıcı bir şekilde yanıtladı:

S. Péret'yi nasıl tanırsınız?
Y. Kalabalık bir arabanın içinde ölecek.
S. Öldürülecek mi?

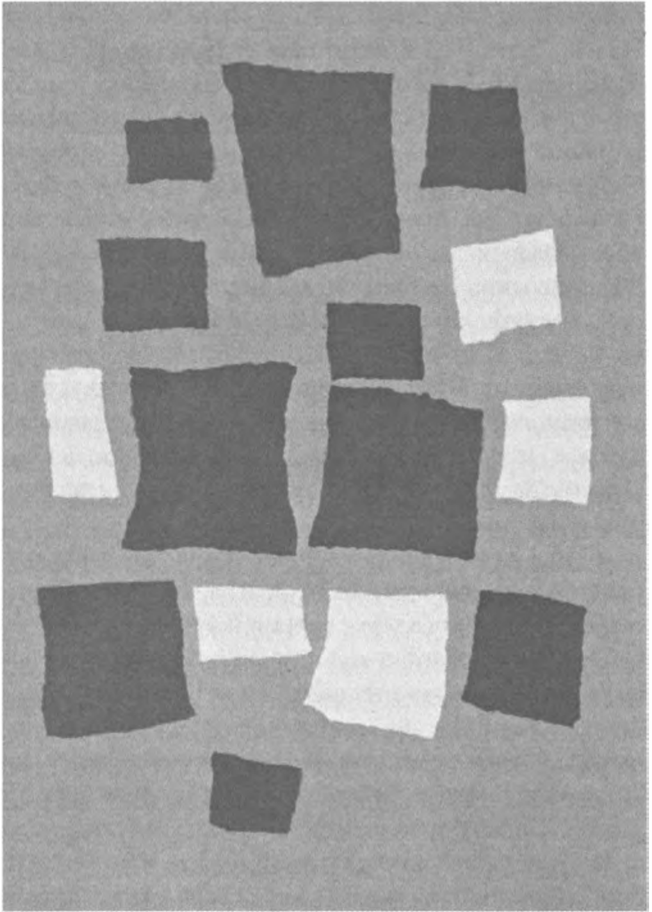
Y. Evet.
S. Kim öldürecek?
Y. (Bir treni çekiyor, trenin kapısından bir adam düşüyor.) Bir hayvanla.
S. Ne tür bir hayvan?
Y. En büyük nişan, benim tatlı serserim.

Sonunda, bu hipnoz seansları kontrolden çıkmaya başladı; bir seferinde şair René Crevel bir grubu intihara sürükleme girişiminde bulununca bu denemelerden vazgeçildi. Otomatizm, giderek artan bir şekilde, psikiyatri ve psikanalizdeki keşiflere bir tepki olarak görülür oldu. Breton'un bu disiplinlerle ilk ilgilenişi 1916'da, askerliğini sıhhiye er olarak yaptığı dönemde gerçekleşmiş, mermi kovanıyla şoka girmiş askerlerde Freudcu serbest çağrışım tekniklerini uygulamıştı. Ne var ki, otomatizm için model oluşturan, Freud'dan ziyade, 1889 tarihli *L'Automatisme psychologique* adlı çalışmasında hipnoz altındaki hastaların coşkun, aceleci ve tutkulu bir şekilde iç dökmelerini kapsamlı bir biçimde raporlandıran Fransız psikiyatr Pierre Janet idi. Bununla birlikte, Janet, hastalarının yaratıcı iradelerini küçümseme eğiliminde olmuştu ve Breton'un otomatizmi *Birinci Manifesto*'nun önde gelen tekniği haline getirdiği 1924'te, herkes bunu Freudcu serbest çağrışım tekniği olarak biliyordu.

Gerçeküstücü otomatizm ussal bilincin bastırılmasına dayanıyordu. Fakat, vurgulamamız gerekir ki, bu teknik Gerçeküstü yazının yaratımında her zaman kullanılmadı; bir önceki bölümde alıntılanan Gerçeküstü şiirlerin birçoğu bu teknikten kısmen yararlandı. Ne de, bu teknik

tamamen bir Gerçeküstücü buluş olarak varsayılmalıdır; Picabia, Tzara, Arp ve Schwitters'in daha önceki Dadacı şiiri de genellikle benzer süreçlerden kaynaklanmıştır. Ne var ki, Arp, zihin kadar bedeni de şiirin kaynağı olarak görmüştü: "Otomatik şiir dosdoğru şairin bağırsaklarından ya da yedek güçlerini depoladığı başka bir organından dışarı çıkar. (...) Öter, söver, kekeler, türkü söyler ve memnun eder." Dadacıların otomatizmi rutin bir şekilde kullandıkları ve sonradan Gerçeküstücüler tarafından psikanalitik terimlerle kuramsallaştırıldığı iddia edilebilir. Aslında, şimdi, Dadacıların –özellikle de Zürih grubunun– yaratıcı denetimi, çok fazla otomatizm lehinde değil fakat daha çok şansa/rastlantıya uygunluk anlamında hangi bakımlardan terk ettiklerine geri dönersek eğer, Dadacıların ve Gerçeküstücülerin estetik tutumları arasında bazı önemli farklılıklar saptanabilir.

1916-17 civarında, görsel sanatlarda Zürih Dadasının en önemli sanatçısı olan Arp, arkadaşı Sophie Taeuber'le birlikte bir dizi soyut çalışma (kâğıt tabakaları üzerinde kâğıt karelerden ızgara biçiminde yapılma kolajlar) üretti. Görsel soyutlamalar olarak bu yapıtlar, Mondrian ve Kandisky gibi isimlerin de dahil olduğu bir zamanda, Avrupa sanatındaki yaygın bir evrenin başlangıçlarına katıldı. Bununla birlikte, daha kendine özgü bir şekilde, 'Dada', Arp'ın ürettiği ve bu son derece titiz çalışmalarla doğrudan yan yana koyduğu birkaç kolaj demekti. Arp, bu yapıtlarında, rast gele serpiştirdiği kâğıt parçalarını düştükleri yerde sabitledi (Resim 15). Daha sonraları, bu yapıtların 'rastlantı yasalarına göre' üretildiklerini iddia etti.



Resim 15. Hans Arp, *Rectangles Arranged According to the Laws of Chance* (Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler), kolaj, 1916/17, New York Modern Sanatlar Müzesi.

Bundan kısa bir süre önce, o zaman Paris'te olan fakat çok geçmeden New York'a gidecek ve kendi Dada yorumunu yaratacak olan Marcel Duchamp, benzer bir şey yapmıştı. En üstteki bir 'Gelin' ile en alttaki bir grup mekanik 'Bekâr erkeği' karşılaştıran ve nihayet ket vurulmuş arzunun grafik tasviri olacak olan *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* adlı yapıtına (sanatçının cam üzerine yaptığı *magnum opus*'u) başlarken, üç iplik parçası serpmiş, onları düştükleri şekilde sabitlemiş ve standart ölçünün varyasyonları olarak hizmet veren bu düzenlemeden kalıplar üretmişti. Daha sonra, yapıtının dış gerçekliğin yasalarına karşı bir dizi alternatif, usdışı fizik yasasına uyduğunu gösterirken, (kendi tabiriyle) bu 'Standart Kesintiler'i, *Geniş Cam*'daki bekâr erkeklerin yerlerini belirleyebilmek için kullandı.

Arp ve Duchamp, o devirde sanat yapmakla eşanlamlı olan yaratıma özgü denetim modelinden radikal bir şekilde ayrılıyorlardı. Aynı zamanda, besteci John Cage gibi isimleri de kapsayan, 20. yüzyıldaki rastlantısal bir sanat geleneğinin kurumlarında geçerli olan karakteristik bir 'Dada' tavrının öncülüğünü yapıyorlardı. Şimdiki tartışmamız için daha da önemlisi, her iki sanatçının da, Duchamp'ın durumunda ironik biçimde de olsa, psikolojik açıdan insani süreçlerden farklı olarak kişisel olmayan ya da doğa temelli süreçlere başvuruyor olmalarıydı. Arp, aslında, yapıyor olduğu şey konusunda mistik bir anlayışa sahipti. Ona göre rastlantı/şans doğayla bağlantılıydı ve 'kavranılamaz [bir] varlık nedeni'nin (...) bütünlüğü içinde ulaşılamaz bir düzen'in parçasıydı. Gerçeküstücüler insan ruhuyla her şeyden çok ilgilenirken, Dadacılar kendilerinden bütünüyle

bağımsız güçlere başvurmayı seçtiler. İnsan benlikçiliğine ve insan aklına çok fazla değer verilmesine güvenmediler; zira, bir dünya savaşı bu değerlerden çıkmıştı. Freud'un usdışını sistemleştirmesine de pek saygı duymadılar. Tristan Tzara, psikanalizi, uyumak için 'gerçek karşıtı eğilimler'imizi yatıştıran ve burjuva toplumunun sürekliliğine yardım eden 'tehlikeli [bir] hastalık' olarak tanımlıyordu. Dadacılar, Freud'un, toplum eleştirisinin hizmetinde serbestçe rol almasını sağlamak yerine bilinçsizi evcilleştirme isteğine güvenmediler. Bu nedenle, Gerçeküstücülerin Freud'a, bilinçsiz mekanizmaların neden oldukları hastalıkları 'iyileştirmek'ten çok, bu mekanizmalara iskandil ettiği için değer verdikleri vurgulanması gereken bir nokta olsa da, Dadacılar Freudcu bir temeli olan Gerçeküstücü otomatizme de güvenmediler.

Dadacıların rastlantıdan/şanstan anladığının Gerçeküstücülerin otomatizmden anladığıyla nasıl çeliştiğini gösterirken, referans noktalarımız ister istemez şiirden görsel sanatlara kaydı. Bu, Dada ve Gerçeküstücülük'te daha önce bahsettiğimiz, edebiyatla görsel estetik arasındaki sürekli geçişlerle tutarlıdır. Bu noktada Gerçeküstücülüğün görsel sanatına döndüğümüzde şu gerçeği görmek ilginç olur: Sözel otomatizm bazı sanatçıların teknik yeniliklerinde bir eşdeğer bulurken, aynı zamanda Dadacı şans da Gerçeküstücü yöntemlere incelikle dahil edildi.

1924-5'te, Fransız ressam André Masson, Breton tarafından *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da adlandırılan otomatizmin görsel eşdeğerini bulmaya çalışırken, önemli 'otomatik çizimler' üretti. Önceden tasarlanmaksızın hızlıca çizilmiş oldukları için, bu çizimlerde, yoğunlukla kişisel



Resim 16. André Masson, *Birth of Birds* (Kuşların Doğumu), otomatik çizim, 1925 civarı, New York Modern Sanatlar Müzesi.

imajlardan oluşan bir grup –erotik bedenler, hayvanlar ve mimari öğeler– birbirleriyle şiirsel bir şekilde kaynaştırılmıştı. Bu yüceltilen 'karalamalar' başlangıçta soyut gibi görülebilir, fakat Gerçeküstücüler hiçbir zaman Arp'te gördüğümüz türden katıksız bir soyutlama yapmayı denemediler. Bu çaba nispeten Masson'un 1925 tarihli *Birth of Birds*'ünde (Kuşların Doğumu) görülür ve çizim fulvasından kuşların ortaya çıktığı bir kadın bedeni gibi yorumlanabilir.

Masson'dan kısa bir süre sonra, Köln'den Paris'e gelmiş Almanya doğumlu sanatçı Max Ernst, *Manifesto*'ya, 1925 tarihli 'frotajlar'ıyla benzer bir tepki gösterdi. Bu çalışmalarında, sanatçı, döşeme tahtası gibi pürüzlü yüzeyler üzerine kâğıt tabaları yerleştirdi ve perdahladı. Böylece, kendisine ait bir bitey ve direy icat etmek adına imajların bir kısmını engellerken ya da yeniden vurgularken, kâğıdın altındaki formların kâğıtta belirmesini sağladı. Ernst, bunların röprodüksiyonlarını *Histoire Naturelle* adlı çalışmasında yayımladı. Bir zamanlar Dada hareketi içinde yer almış olan Ernst'in çalışmalarında Masson'unkilerden çok daha pasif bir tekniğin kullanılmış olması ilginçtir. Ernst'i esinleyen, Leonardo da Vinci'nin *Treatise on Painting* adlı yapıtındaki önerisinden (sanatçılar kompozisyonlarında esin tetikleyicileri olarak biçimsiz lekeler kullanmalıdır) başka bir şey olmasa da, sanatçı böylece, kişisel olmayan şans ilkesinin Dada içinde anlaşılmış biçimine geri döner.

Ernst, Dadacı şansı, bilinçsizin zorunluluklarından sorumlu tuttuğu Gerçeküstücü otomatizme zekice uyguladı. Onun durumu, Gerçeküstücü estetiğin çoğu kez Dada'ya nasıl ustalıkla geri döndürüldüğünü gösterir. Gerçeküstücüler, şansı psikolojik olarak ele alan başka birçok yöntem

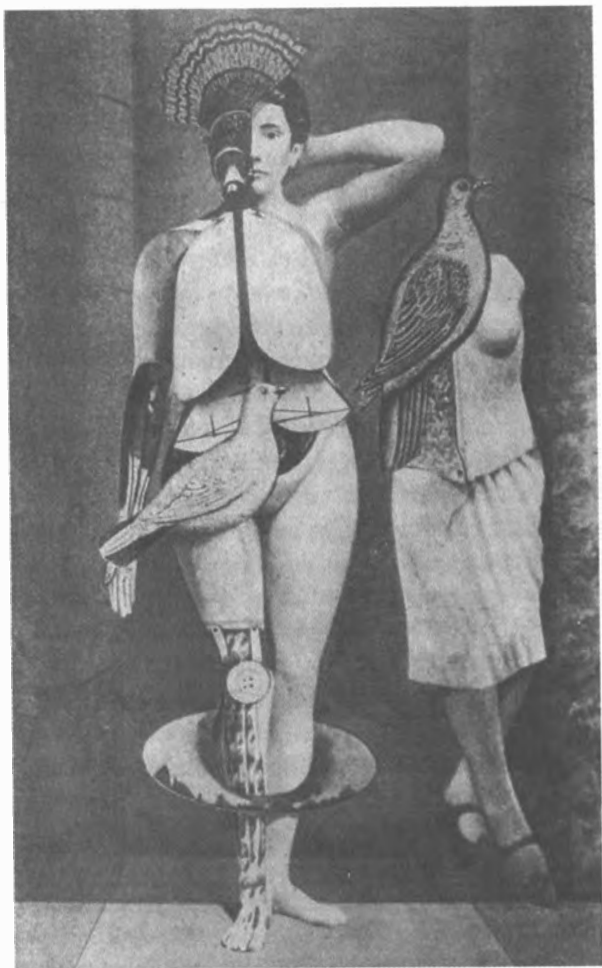
tasarladılar; aslında, onlar hayatlarını, bir önceki bölümde tartıştığımız 'nesnel şans' ilkelerine göre yaşadılar. Ama, insan, son tahlilde, esas itibarıyla insani olmayan Dadacı anarşik ilkeyi uygarlaştırmaya ya da evcilleştirmeye son verip vermediklerini merak ediyor.

## Kolaja Karşı Resim

Dada ve Gerçeküstücülüğün görsel sanatlarından söz ederken, iki akım arasında sanatsal ortama ve tekniğe yaklaşımlarındaki daha başka farklılıkları da saptamak yerinde olur. İlk fark, iki akımı bir şekilde bağdaştıran ve Dadacı kolaj kullanımından Gerçeküstücülüğe özgü resim tarzına geçen Max Ernst'e geri dönerek saptanabilir.

1921'de, sanatçının Köln'deki etkinliklerinden haberdar olan Paris Dadacılarının daveti üzerine, Ernst, Paris'teki *Au Sans Pareil* galerisinde kolajlarından oluşan bir sergi açtı. Sergi, Parisliler için tam bir keşifti. Breton ve Soupault'nun *The Magnetic Field*'ı Gerçeküstücü yazının habercisiyse, bu sergi de görsel Gerçeküstücülüğü herkesten önce ve etkili bir biçimde ele geçirdi. Ernst kısa zamanda gruba katılacak ve, yukarıda bahsettiğimiz 'frotajlar' gibi, Gerçeküstücülerin kuramlarına uygun yapıtlar verecekti.

Ernst'in Dada kolajlarının önemi neydi? O devirde kolay zaten avangard bir teknik olarak yeterinde biliniyordu. Muşamba parçaları ve duvar kâğıdı gibi nesneler, Kübizmin 'Sentetik' evresinde (1912-14 civarı) Picasso ve Braque tarafından resme dahil edilmişti; bu evre, büyük ölçüde, gerçek dünyaya özgü esprili anıştırmaları Kübist ressam-



Resim 17. Max Ernst, *Santa Conversazione*, kolaj, 1921.

ların giderek soyutlaşan resimlerine yeniden soktu. Bununla birlikte, Ernst, kolajlarını tanınabilir imge fragmanlarından oluşturdu; ansiklopedik bilgiler, ticari kataloglar, bilimsel anatomi incelemeleri ve fotoğrafları yan yana kullanırken rahatsız edici zıt gerçeklikler üretmeyi amaçlıyordu. Örneğin, 1921 tarihli *Santa Conversazione*'de, kuş illüstrasyonları ve anatomi diyagramlarından alınma parçalarla yarı hayali bir resimsel uzamdaki fotoğraflar birlikte kullanılır. Başlığıyla dinsel ikonografiyi –yani, Azizlerle birlikte Bakire Meryem ve Çocuk İsa teması– anıştırırken, *Santa Conversazione*, ana figürün leğene benzer 'rahmi'ne tünemiş bir güvercini resmetmekle Bakire Doğuma kâfirce yakarır.

'Mouvement flou'nun zirvesinde Paris'e geldiğinde, Ernst, kolajı resimsel terimlerle yorumlamaya girişti. 1919'da, İtalyan ressam Giorgio de Chirico'nun yapıtlarının illüstrasyonları onu derinden etkilemişti. 1911-15 yılları arasında Paris'te geçen verimli dönemde De Chirico, akşama doğru doğaüstü bir ışığın kapladığı, uzun ve melankolik gölgeleri olan heykelleriyle tenha İtalyan meydanlarını tasavvur ettiği 'metafizik' bir resim sanatı üslubu geliştirmişti. Chirico'nun, baş döndürücü bir şekilde gerileyen bir perspektif kullanarak ve ince siyah çizgilerle düz bir şekilde boyanmış formları özenle kordon altına alarak resmettiği bu 'sahte naif' tarz, Ernst'e, kolajlarını çok şaşırtıcı şekilde yan yana sunacağı resimsel bir söz dağarcığı sağladı. De Chirico'nun etkisi altında, bu kolajların bazılarında bulunan yarı hayali işaretler, hissedilebilir bir ruhsal evren düşüncesine doğru gelişti. Ernst'in 1922-24 yılları arasında ürettiği ve *Oedipus Rex*, *Of This Men Shall Know Nothing* ve

*Pietà*'nın da (Resim 4) yer aldığı bu seri resimler, görsel Gerçeküstücülüğün temel taşları haline geldi.

Gerçeküstücü resim terimlerine çevrilmesi tartışılabilir olsa da, Dadacı kolaj, otomatizmin Dadacı şansı kendi içine kattığı benzer bir sürece girmişti. Ernst'in Köln'de kullandığı şekliyle, kolaj, insanın denetimine kesinlikle ters düşen bir dünyayı teşvik etmişti; bütün düşünce sistemleri ve temsili rejimler çatışma halinde görünüyordu. Fakat, Breton, 1921 tarihli *Au Sans Pareil* sergisinin katalogunda Ernst'in kolajı hakkında yazdığında, Ernst'in etkilerini vurgulamak için, en sevdiği metafor olan ve farklı gerçekliklerin karşılaşmasıyla ortaya çıkan kıvılcım metaforunun kullanımıyla ilk Gerçeküstü şiir tekniğini birleştirdi. 1920'lerin başlarında Ernst, kısmen Breton'un himayesi altında, tamamen Gerçeküstücü resimlerine başladığında, elitizmi ve geleneği çağrıştırdığı için Dadacılar tarafından neredeyse yasaklanmış olan bir tekniğe –yağlıboya resim– geri döndü.

## Fotomontaja Karşı Resim

Dada ilkelerinin bu anlamda sulandırılması, diğer bir Dadacı teknik olan fotomontaj tekniğiyle Gerçeküstücü resmin karşılaştırılmasıyla pekişebilir. Fotomontaj, Berlin Dada'sının en önemli görsel yeniliğiydi. Berlin'deki her iki grup da (Hausmann-Höch grubu ile Grosz-Heartfield grubu), fotomontajı kendilerinin 'keşfettiğini' iddia etmişti, ama bu tür çekişmelerden burada söz etmeye gerek yok. Bununla birlikte, Ernst'in önceki bölümde tanımlanan ilk

kolaylarını Berlin grubunun fotomontajlarından kısaca ayırt etmek önemlidir. Ernst, toplumsal göndermelere nadiren başvurmuştur. Onun yapıtları fikirlerin ya da düşünce sistemlerinin usdışı çarpışmasını akla getirir, ve bu amaçla, dikişsiz bir etki yaratmak için kolajlarını yeniden fotoğraflarken, malzemelerinin fiziksel doğasını önemsemez. Berlin fotomontajı, tersine, gazete ve dergilerden sosyal gerçekliğin dokusunu zedeleyen çağrışımlar taşıyan imgelerin kesilerek yeniden birleştirilmesiyle, yoğun bir şekilde politiktir. Berlin fotomontajı, nihai yapıtta imge inşa etmenin –imgelerin parça parça doğası, fotoğrafik ölçekteki tutarsızlıkları, vb.– fiziksel sürecini oluşturdu. Bu durum, Hannah Höch'ün 1919 tarihli *Bourgeois Wedding Couple - Quarrel* adlı yapıtında görülebilir: Spor giyimli çocuklaşmış bir çiftin en yeni ev aletleri arasında özel travmalar yaşadığı burjuva evliliğinin bir parodisi olan imgenin mizahi içeriği, tüm bunların basılı malzemenin hâlâ kesilip çıkarılan fragmanları olduklarını akla getirir.

Gerçeküstücü resme geri döndüğümüzde, 'imza' yerine geçen bir teknik olarak, diğer bir deyişle, sanatçının fırçası tarafından yapılan ve onun 'dokunuş'unu gösteren işaretlerin olduğu yerde, resim sanatının sosyal etkileşimi ya da Berlin fotomontajı tarzında değiş tokuşu belirttiğini söylemenin çok zor olduğu aşikârdır. Hausmann, bir keresinde Berlin'de, sanatçı arkadaşlarından, resimlerini inşaat işçileri gibi birlikte üreten 'fotoğraf ustaları' [*photomonteurs*] olarak söz ederken, Gerçeküstü resim, tersine, bireysel hayalden ve sanatçı dehasından söz etmiştir. Bu resim, özünde, Dada'nın politik üstünlüğünden yoksundu.



Resim 18. Hannah Höch, *Bourgeois Wedding Couple - Quarrel*, fotomontaj, 1919.

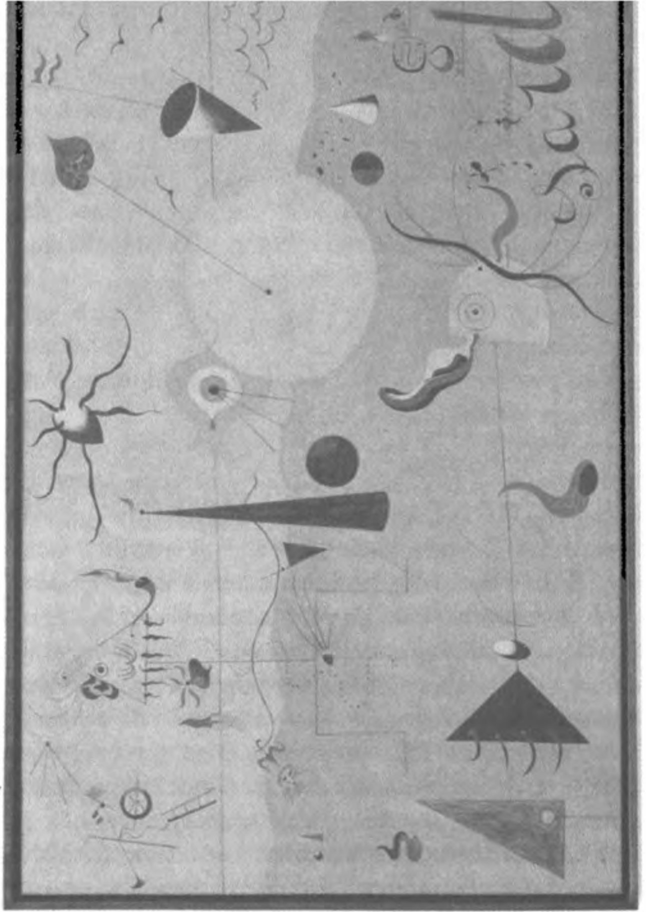
Gerçeküstücü resme, bir ölçüde, hareketin kendi içinden gelen bir güvensizlik hâkimdi. 1925'te Breton bu durumu 'acınacak elverişli bir çare' olarak nitelendiriyordu, ve resim uygulamaları konusunda Breton'u ikna etmek, sanatçıların kendilerine bağlı olacaktı. Gerçeküstü resim, neredeyse başından beri kutuplaşmıştı. Bir yanda, alternatif usdışı gerçekliklerin sahte akademik kesinlikle resmedildiği katı-gerçekçi resim sanatı vardı. Bu eğilim Giorgio de Chirico'da, ama aynı zamanda, Odilon Redon ve Gustave Moreau gibi 19. yüzyıl Fransız sembolist ressamlarında kökleşmişti. Bu üslup, sırf uygunluk adına, 'rüya resim'i seslendirme eğilimindeydi; oysa, daha sonra göreceğimiz gibi, bu

resmin Ernst ve Dalí tarafından verilen örnekleri ille de kişisel rüyalardan yararlanmıyor, fakat çoğunlukla Freudcu hasta geçmişlerini yağma ediyordu.

Diğer yanda ise, resme özgü işaretlerin ya da formlar olduğu ileri sürülen lekelerin spontane üretiminin karakterize ettiği ve otomatik çizimle ilgili olarak daha önce söz ettiğimiz André Masson gibi sanatçıların uyguladıkları 'otomatik' resim vardı. Bu teknik, Breton'un kuramındaki terimlerle, daha doğru bir şekilde 'Gerçeküstü' olduğunu iddia edebilirdi.

Masson'un yanı sıra, Joan Miró da bu 'otomatik' eğilimin önemli bir figürüdür. 1920-21'de memleketi Katalonya'dan Paris'e geldiğinde, ilk olarak, *The Hunter* (Avcı, 1923-24) (Resim 19) gibi yapıtlarında oldukça ayrıksı bir resim-grafik dili geliştirdi. Bu resmin üst sol tarafına doğru, başlıktaki 'avcı' çizgi-adam olarak resmedilmiştir; adamın kocaman kulağı ve 'ateşte yanan' kalbi tetikte olduğunun işaretleridir. Tuvalin tabanındaki sardalye-tavşan adamın avıdır. Sonradan, Miró'nun resmi, bu tür değişken şiirsel dönüşümlerle, bir resimden diğerine sürekli dönüşüme uğrayan görsel işaretlerle nitelendirilecekti. 1920'lerin ortalarından başlayarak kullandığı otomatizm –bazen resimlerinin tasarımda, bazen de, önemli yapıtı *The Birth of the World*'te (1925) olduğu gibi, biten bir çalışmanın parçası olarak– onun akışkan çalışma yöntemlerine kusursuzca uygundur.

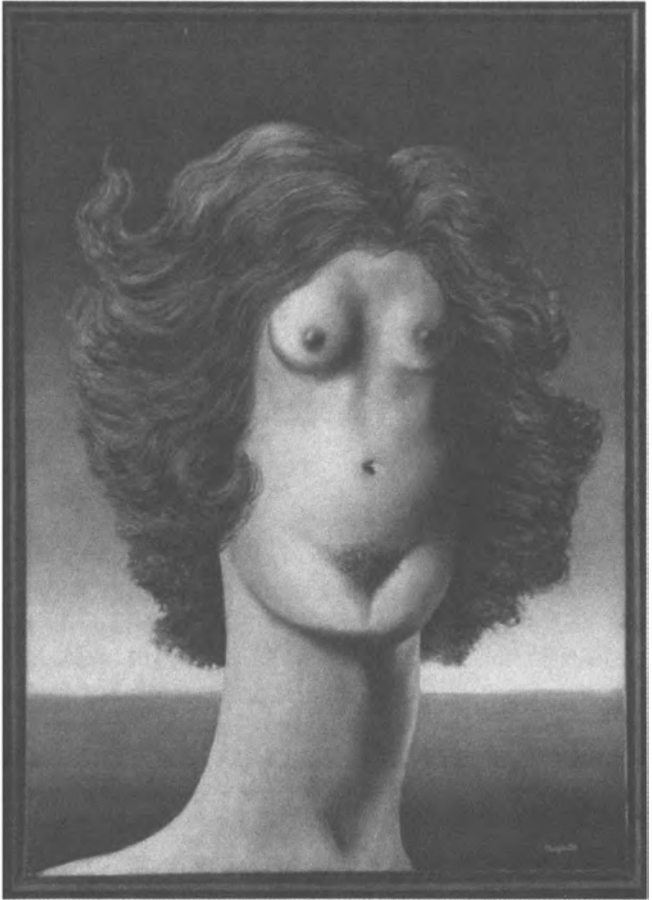
Daha önce belirttiğimiz gibi, resim sanatı Gerçeküstücü kuramcıların ellerinde tutku dolu bir dönem yaşamıştır. *Birinci Manifesto*'dan hemen sonra, yazar Max Morise, 'rüya resim' hakkındaki kuşkuları dile getiren *The Enchanted Gaze*



Resim 19. Joan Miró, *The Hunter*, tuval üzerine yağlıboya, 1924, New York Modern Sanatlar Müzesi.

(Büyülü Bakış) başlıklı bir makale kaleme aldı. Morise'e göre, bu tür yapıtlar rüyaların dünyevi ve açıklayıcı doğasını ifade etmekten acizdi. İleride göreceğimiz gibi, bunu yapmak için sinema filmi daha uygundu. Film yaparken 'ikinci bir gözden geçirme', aynı zamanda bilinçsizi frenler. Nisan 1926'da, o sıralar Gerçeküstücü *La Révolution Surréaliste* dergisinin editörü olan Pierre Naville, daha dramatik bir şekilde şöyle söylemiştir: "Gerçeküstücü resmin olmadığını herkes bilir." Kompozisyonun dengesi gibi estetik alışkanlıkların potansiyel olarak tam kendiliğindenlik biçimi alması yüzünden, resme özgü otomatizme bile kuşkuyla bakılır oldu.

1920'lerin sonlarında, Breton, resim sanatını savunmak için bir dizi makale ve katalog tanıtımları yazdı ve bu yazılarda, içine tuhaf canlı nesneleri yerleştirdiği düşsel manzaralarını özellikle beğendiği Fransız ressam Yves Tanguy gibi sanatçıları şiirsel anlamda destekledi. Ama Breton, bir süre sonra *Surrealism and Painting* başlığı altında topladığı bu yazılarda, Gerçeküstücü resmin kuramsal dayanaklarını asla tam olarak saptamadı. De Chirico ya da Picasso gibi Gerçeküstücülüğü önceleyen sanatçıların önemine inanmıştı. Uzun bir süre, özellikle Picasso'yla başarısız bir şekilde flört etti ve Picasso'nun 1920'li ve 1930'lu yıllarda yaptığı resimlerle yeniden canlanan Gerçeküstücülük cinsel ve şiddet içeren fantezilerle uyuşuyordu. Fakat Breton, Miró ve Masson'a verdiği desteğe benzer bir desteği Picasso'ya vermek konusunda kararsız kalacaktı. Ressamların kendi 'meşguliyet'lerinin baştan çıkarmalarına direnemeyip çok kolay vazgeçmelerini ve onlara sunulan ticari faydaların avantajlarını çok çabuk kabul etmelerini, Marksist



Resim 20. René Magritte, *Le Viol* (Tecavüz), tuval üzerine yağlıboya, 1934.

söylemleri giderek daha çok benimseyen bir Gerçeküstücü anlayışla eleştiriyordu. Gerçeküstücülüğe nispeten geç katılan Belçikalı ressam René Magritte'in karşılaştırmalı akademik tekniği bu tür uzlaşmaların yolunu açmış olabilirdi, fakat sanrı olgusu ya da felsefi kelime oyunlarıyla Magritte'in en iyi yapıtlarında görülen gerçekçilik onlara farklı bir şekilde uzlaşmaz bir üstünlük sağlar (Resim 20). Diğer taraftan, 1929 yılında memleketi Katalonya'dan Paris grubuna dramatik bir şekilde giren Salvador Dalí'nin teknik kolaylığı, Breton'un korkularını onaylayacaktı.

Dalí'nin 1929 tarihli *The Lugubrious Game* ve *The Great Masturbator* gibi ilk dönem Gerçeküstücü resimleri gerçekten yaratıcıydı; Breton'un deyişiyle, psiko-patolojik fantezi bolluğunun gerçekleştirilmesine bütünüyle uygun bu resimlerin 'aşırı yozlaşan' teknikleri, çoğunlukla, Freud ya da geç 19. yüzyıl 'seksolojisti' Richard von Kraft-Ebbing gibi isimlerin bu tür fantezilerle dolup taşan yazınsal kaynaklarından alınmıştı. 1930'ların başlarında, Dalí, sözde 'paranoyak-eleştirel yöntem'ini icat ederek görsel Gerçeküstücülüğün kuramsal kaynaklarını desteklemek için de çok uğraştı. Bu yöntemi, 1931'de kısa bir süre için katkı yaptığı *Le Surréalisme au Service de la Révolution* dergisinde tanıttı: Samandan bir kulübenin önünde oturan bir grup Afrikalıyı gösteren bir posta kartı yan çevrildiğinde bir kafa gibi görünüyordu (Resim 21). Harici bir olgunun takıntılı yeniden yorumlanmasını gerektiren klinik paranoya gibi, Dali de, 1930'da yaptığı resimleri uydurma eş-imgelerle, kendi terimleriyle söylersek, 'şüpheye düşüren gerçeklik' ile doldurdu. Bu tür araçlar üslupçuluğa dönüşürken ve Dalí İngiliz koleksiyoncu Edward James gibi zengin hamileri cezp eder-







COMMUNICATION : Visage paranoïaque.

A la suite d'une étude, au cours de laquelle m'avait obsédé une longue réflexion sur les visages de Picasso et particulièrement ceux de l'époque noire, je cherche une adresse dans un tas de papiers et suis soudain frappé par la reproduction d'un visage que je crois de Picasso, visage absolument inconnu.

Tout à coup, ce visage s'efface et je me rends compte de l'illusion (?). L'analyse de l'image paranoïaque en question me vaut de retrouver, par une interprétation symbolique, toutes les idées qui avaient précédé la vision du visage.

André Breton avait interprété ce visage comme étant celui de Sade, ce qui correspondait à une toute particulière préoccupation de Breton quant à Sade.

Dans les cheveux du visage en question Breton voyait une perruque poudrée, alors que moi je voyais un fragment de toile non peinte, comme il est fréquent dans le style picassien.

Salvador DALI

Resim 21. Salvador Dalí, "Paranoyak Yüz", sayfa tasarımı *Le Surréalisme au Service de la Révolution*'dan alınmıştır (sayı 3, Aralık 1931).

ken, sanatçının yaratıcılığı da hızını kaybetmeye başladı. Nihayet, Breton'un ünlü anagramıyla, 'Avida Dollars'a dönüştü.

Resim sanatı, Gerçeküstücülüğün Akhilleus Topuğu olarak sona erer. Başlıca iki kusuru vardı; tam da estetik önkoşulları sayesinde uzlaştığı otomatik biçiminde ve akademik gerçekçiliğinde, burjuva beğenisiyle işbirliği yapmış gibi görülebilirdi. Tartışmalı da olsa, örneğin Fransız sanatçı Pierre Roy ya da Belçikalı Paul Delvaux'nun sıkıcı 'gerçeküstü' senaryolarında akademik üsluptan biraz daha fazlası vardı.

## Fotoğraf

Resim Gerçeküstücü amaçları karşılamayı başaramadıysa, resmin geleceğini (fotomontajın tersine) 'yalın fotoğraf'ın amaçlarıyla karşılaştırmaya değer. Ben de bu kitapta, düşüncelerimi belgelemek için olduğu kadar (Gerçeküstücülerin yaptığı gibi), bir sanat formu olarak fotoğrafın prestijini ön plana çıkarmak için de fotoğraf kullanmayı seçtim; ama bunun Gerçeküstücü *par excellence* araçları sürdürdüğü kolaylıkla iddia edilebilir. Fotoğraf mekanik bir araç, 'mütevazı bir kayıt cihazı' idi; Breton'un Gerçeküstücü şairler tanımlamasını anımsatan, gerçekliğin içine gömülmüş üstgerçekliği otomatik olarak kaydetmeye yetkin eşsiz bir araç. Breton'un *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da dile getirdiği bu düşünce, 'karışıklığı sistemleştirmeyi' aradığını söyleyen Dalí'nin tersine, gerçekle gerçeküstünün daima kaynaşmış olduğunu anımsatması bakımından önemlidir.

Üstgerçeklik fotoğraf sanatının doğasında vardır. Susan Sontag'ın söylediği gibi, "Gerçeküstücülük fotoğrafik girişimin kalbinde yatar: kopyalanmış bir dünyanın, ikinci dereceden bir gerçekliğin yaratımında – doğal görme yetisiyle algılanan dünyadan daha dar ama daha dramatik." Kamera, bildik bir şeyin tuhaflığının farkına varmamızı sağlarken, çoğunlukla –ve tamamen rastlantısal bir şekilde– tekinsiz ayrıntıları toplar. Gerçeküstücülerin faydalandıkları kesinlikle budur. Örneğin, Breton, fotoğraf sanatçısı J.-A. Boiffard'dan, romanı *Nadja* için Paris'in görünüşte sıradan fotoğraflarını çekmesini istemiştir. *Nadja*, daha önce de söylediğimiz gibi, âşıkların duygularının, Nadja'nın yeni yeni başlayan deliliği hakkında bir şey söylememek için, rastlantısal gündelik keşifleri damıttığı bir aşk ilişkisini anlatır.

Hiç kuşku yok ki, Gerçeküstücülüğün 'sanatsal' fotoğrafta payı vardı. Gerçeküstücülüğün oluşumunda, Max Ernst gibi Paris'e yönelen New Yorklu Dadacı sanatçı Man Ray'in kurmaca stüdyo çalışmaları rakipsiz bir öneme sahipti. Man Ray, aşılması zor stüdyo becerilerini, kadın bedeninin baştan çıkarıcı, klasik anlamda düzenlenmiş ve oldukça fetişist imgelerine taşıdı (Resim 26). Fotoğrafik hile* de çokça yaygın şekilde uygulandı. Man Ray, (karanlık odada fotoğraf kâğıdı üzerine yerleştirilen objelerin geriye hayaletimsi 'negatif' şekiller bırakmaları için pozlandığı) 'Rayograph'larıyla ve (fotoğrafın banyo edilmesi sırasında karanlık odadaki ışığın kısa bir an için yakılmasının şekillerin çevrelerinde bir hale oluşturduğu) 'Solarizasyon'larıyla yine merkezi önemdedir.

* Örneğin filmin banyosu sırasında, fotoğraf üzerinde oynama (*manipulation*) yapmak anlamında. (ç.n.)

Fotoğrafik hile, aynı zamanda, parçalı ve 'çift' imgeler üretmek için üst üste çekim/baskı [*double exposure*] ve negatiflerin kaplanması ya da birleştirilmesi gibi yöntemlere doğru da genişledi. Amerikalı sanat tarihçisi Rosalind Krauss, Man Ray ya da Fransız sanatçı Maurice Tabard tarafından uygulanan bu tür yöntemleri Gerçeküstücülüğe özellikle uygun bulmuştur. Bu teknikler, fotoğrafın mekanik doğasının görünürde kaydettiği gerçekliğin özünde kararsız olduğunu akla getirir: sadece, bir metin gibi hareket edebilen işaretlerden oluşan ve bize bir kez daha Dadacı/Gerçeküstücü estetiğin şiirsel temelini anımsatan bir koleksiyon. Bununla birlikte, Krauss'un savına rağmen, fotoğraf sanatı 'sanatsal' olmayı en az amaçladığında, daha önce de ileri sürdüğümüz üzere, belki de en fazla gerçeküstüdür. Dadacı kolaj ve fotomontajla karşılaştırıldığında Gerçeküstü resim bir parça konformist görünüyorsa eğer, fotoğraf sanatı da ziyadesiyle 'otomatik' gerçeküstü bir araç olarak ortaya çıkar. Gerçeküstücü resim, en azından geliştiği Avrupa ülkelerinde birkaç vârise karşılık bir sürü taklitçi üretmesiyle nispeten hayal kırıklığı yaratan bir mirasa sahipken, Henri Cartier-Bresson, Brassai, Bill Brandt ve André Kertesz gibi 20. yüzyılın ortalarındaki fotoğraf sanatının belli başlı bazı isimleri kesinlikle Gerçeküstücülükten etkilendiler.

## Hazır-yapıma Karşı Nesne

Resim, Gerçeküstücülük içinde fotoğrafla karşılaştırıldığında eski düzeyinden aşağı görülebilir, ama hiç değilse

ayakta kaldı. Buna rağmen, geleneksel anlamda heykel, hem Dada hem de Gerçeküstücükte mütevazı bir rol oynadı ve onun yerini üç boyutlu yeni bir üretim tarzı aldı: nesne. Buradaki tarihsel başlangıç noktası Marcel Duchamp ve onun hazır-yapımlarıdır. Bunlardan en ünlüsü olan ve 1917'de New York'ta üretilen *Fountain*'dan daha önce bahsetmiştik, ancak bu, Duchamp'a mal edilen ön-mamul (yani 'hazır-yapım') nesnelerden ilki değildi. İlk hazır-yapım, Amerika'ya gitmeden hemen önce Duchamp'ın Paris'te yaptığı ve aslında iki nesneden (bir bisiklet tekerleğiyle tekerleği tutan çatal çubuk ve bir tahta tabure) oluşan 1913 tarihli *Bicycle Wheel*'dır (Bisiklet Tekerleği). Bir 'kaide'nin üzerinde hareket edebilir bir 'heykel' üretmek için, bisikletin tekerleği ve çatal çubuk tepetaklak biçimde taburenin üzerine tutturulmuştur.

Bu açıklamadan açıkça anlaşıldığı gibi, *Bisiklet Tekerleği* için, ironik de olsa heykele özgü bir terminoloji kullanılır. Bu nesne, kaide ile heykeli oluşturan nesne arasındaki hiyerarşik ayrılığa itiraz ettiği ölçüde, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisidir; tabure, tekerlek kadar faydacı bir nesnedir ve bu nedenle yapıtın yapısal öğeleri arasında bir eşitlik vardır. Duchamp, nesneleri sanatın hiyerarşisinden azat ederken, aynı zamanda da onları ironik bir şekilde yeniden estetize eder. Her ne kadar Picasso 1912 tarihli *Still Life with Chair Caning* adlı yapıtına muşamba ve halatı dahil ettiyse de, gerçek nesnelerin yontulmuş formların yerine geçen bu kullanımı, geleneğe kesinlikle topyekün bir meydan okumayı temsil eder. Berlin Dadacılarının fotomontajı, sanatı bildik malzemelerden arındırma ve endüstrileşmiş seri üretim dünyasına malzeme anlamında katılma girişimiydi.

Belki de, *Bicycle Wheel* ile ortaya çıkan en önemli meydan okuma, yaratıcılık düzeyindeydi. Duchamp'ın yaptığı hazır-yapım serisi gibi, *Bicycle Wheel* de, sanatın doğası hakkında temel bir soruyu gündeme getirir. Sanat, bir keresinde Duchamp'ın işaret ettiği gibi, etimolojik olarak 'yapmak' anlamına gelirse, Duchamp kendisini yükümlülükten bütünüyle temize çıkarmıştı.

*Fountain*'ın (Resim 3) bir fotoğrafının basılmasıyla Duchamp'ın bu hazır-yapımı kavramsal bir kışkırtmaya dönüştürmesi 1917'ye dek gerçekleşmedi. Bundan önce, nesneler, neredeyse özel 'felsefi oyuncaklar' gibi seçilmişlerdi. *Bisiklet Tekerleği* ile birlikte, hazır-yapımlar ister istemez birden fazla nesne içermeye başladı. 1920'lerin başlarında, yeni oluşan Paris Dada grubunun yazınsal uğraşıları belki de kendini gösterirken, Duchamp, *Fresh Widow* (Taze Dul, 1920; cam yerine parlak siyah deri kareleri olan bir çift küçük Fransız penceresi) gibi, şiirle inceden inceye 'desteklenmiş hazır-yapımlar' üretiyordu.

Burada önemli olan ve bize bir kez daha Dadacı/Gerçeküstücü estetiğin sözel temelini anımsatan, başlıkla nesnenin etkileşimidir. Yüksek sesle söylendiğinde başlığı (*Fresh Widow*) oluşturan her iki sözcük de, sadomazoşizm dahil serbestçe ilerleyen bir dizi çağrışıma neden olurken 'n' harfini bastırır. Man Ray, Duchamp'ın New York Dadasının suç ortaklarından biri olduğu dönemde arkadaşının kara mizahını paylaşıyordu. 1921 tarifli *Gift*'i, düz bir demirle, demirin tabanından saldırgan bir şekilde dışarı uzanan bir sıra çividen oluşuyordu. Bunlar gibi Dada montajları Paris Gerçeküstücüleri arasında efsanevi bir statü kazandı.

1924'te, Gerçeküstücü lider Breton, *Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality* başlıklı önemli bir makale yazdı. Bu yazıda, bir rüyada karşılaştığı gizemli bir kitabı tartışıyordu:

> Kitabın arkası, Asur tarzında kesilmiş ve uçları ayaklarına değen beyaz sakallı tahta bir cüceden oluşuyordu. Sıradan kalınlıkta bir heykeldi, ama koyu siyah kumaştan yapılma sayfaları çevirmemi engellemedi.

Bu tür nesnelerin "'aklın' yaratıklarını ve şeylerini gözden düşürmek" için dolaşıma sokulmaları gerektiğine olan inancı, "sembolik olarak işlevsel nesneler"in Gerçeküstücülük içinde üretimini ilan ediyordu. Bununla birlikte, bu etkinlik evresi 1931 yılını beklemek zorunda kalacaktı.

Gerçeküstücü yörüngede geleneksel bir heykeltıraş olan ve 1922'de Paris'e yerleşen İsviçreli sanatçı Alberto Giacometti'nin bir heykeli bunun acil katalizörü oldu. 1930-1 tarihli *Untitled (Suspended Ball)* adlı çalışması (kafes benzeri bir yapı içinde, alçıdan bir hilalin tam üstüne gelecek şekilde asılı duran alçıdan bir kürenin oluşturduğu bilmecemsi bir yapım; kürenin alt çevresine açılan yiv hilalin keskin ağzını sıyırıp geçecek şekilde tasarımlanmıştır), yapıtın bir fotoğrafı *Le Surréalisme au Service de la Révolution*'da basıldığında Gerçeküstücüler üzerinde muazzam bir etki yarattı. Özellikle Breton, yapıtın doyurulmamış arzuya ilişkin aurasını övdü.

Bu grup keşfini izleyen bu nesne-üretim dalgası, görsel Gerçeküstücülüğün en dikkat çekici yapıtlarından bazı-

larını üretti. Dalí, aşağıdaki gibi tanımladığı ve girift bir fetişizmi yansıtan kadın kostümüyle kendisini aştı.

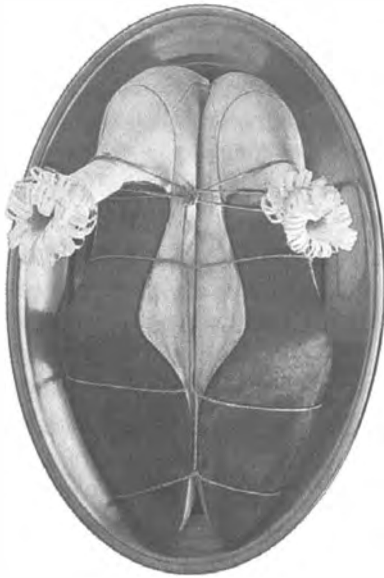
> İçine bir bardak sütün yerleştirilmiş olduğu bir kadın ayakkabısı, biçimlendirilebilir bir macunun ortasında ve dışkı renginde. İşleyişi, üzerine bir ayakkabı resminin çizilmiş olduğu bir şeker yığınının içine dalmaktan ibaret, şeker yığınını ve dolayısıyla sütün içinde dağılan ayakkabı resmini seyredebilmek için.

Bir zaman sonra bu grup daha az karmaşık nesneler üretmeye başladı. Gerçeküstücülüğün bu evresinde önemli rol oynayan birkaç kadından birisi olan İsviçre doğumlu sanatçı Meret Oppenheim'ın *Fur Breakfast*'ı (kürkle kaplanmış bir fincan ve fincan tabağı), belki de, bunlar arasında en ünlü olanıdır ve 1936'da Charles Ratton'ın Paris'teki galerisinde düzenlenen Gerçeküstücü nesneler sergisinde ilgi odağıydı. Ancak, *Fur Breakfast* aşırı bilindik olmuştu. Oppenheim'ın diğer bir önemli çalışması *My Nurse*'tür. Bu çalışma aynı zamanda çok bilinen fetişist parçalardan, yani ayakkabılardan yararlanır. Dalí ve Oppenheim'ın içinde bu parçaları kullandıkları farklı yöntemler hakkında spekülasyon yapmak, her ne kadar Oppenheim'ın montajı aykırı için söz söylüyor görünürse de, psikologların genellikle kadın fetişizminin varlığını kabul etmek konusunda gönülsüz davranmış olduklarını düşünürsek, ilginç olabilirdi. Bir seferinde Oppenheim şunu ileri sürmüştür: Bu ayakkabılar bende, çocukluğumdaki bakıcımı dışarı sızdıran 'tensel hava'nın gecikmiş farkındalığıyla, 'zevkle bir arada sıkıştırılan şeyler' düşüncesini çağrıştırdılar. Oppen-

heim burada, belki de kadın fetişizmi konusunu inceden inceye alaya alıyor. Kadın fetişizmi, eğer böyle bir şey varsa, erkekler için olan ve normal olarak temelde heteroseksüel olduğu varsayılan fetişizmin psikolojik işlevini belirtecekti. Dalí'nin nesnesi kesinlikle bunu destekler. Oppenheim'ın yorumunda bir lezbiyen fantezinin ipucundan fazlası olduğu muhakkak. Servis tabağındaki bir hindiye benzeyen iple bağlanmış ayakkabıları, kolaylıkla, sanatçının kendisi için oluşturduğu bir kölelik fantezisi gibi düşünebiliriz.

Dada ve Gerçeküstücülük arasındaki karşıtlığa geri dönerek Oppenheim'ın *My Nurse*'ü ile Duchamp'ın *Fountain* (Resim 3) gibi bir hazır-yapımını kıyaslamayı sürdürecek olursak, Dada hazır-yapımı bizim yorumumuzu sessizce beklerken, Oppenheim'ın Gerçeküstücü nesnesinin açıkça psikolojik içeriğinde ısrar ettiği görülür. Gerçekte, *Fountain*, kıvrımları ve 'erkeksi' bir hazneye 'kadınsı' bir hava veren tabanındaki deliğiyle iki cinsiyetli bir form olarak yorumlanmıştır. Eğer bu hazır yapım, ironik bir şekilde, kullanılabilir olarak düşünülebilseydi, geçici olarak 'sanat' gibi tasarımlanmasaydı, Gerçeküstücü nesne, potansiyel değeri olan bir şey gibi, kendi kullanışsızlığını kendi eliyle sunardı. Gerçeküstücülüğün 1920 ve 1930'lardaki romantikleştirme eğilimlerinin başlıca eleştirmeni Georges Bataille, "Bir ayakkabıya âşık bir fetişist kadar bir tuvale âşık herhangi bir sanat âşığına da meydan okuyorum" derken, estetiğin güçsüzlüğünü alaya alıyordu. Bu bağlamda, *My Nurse*'ün, sanatın gereksinimlerinden çok, tam olarak fetişizmin gereklerine hizmet ettiği söylenebilir.

Bu karşılaştırma, Dadacı ve Gerçeküstücü estetik arasındaki net bir bölünmeye işaret eder. Hazır-yapım, sanat



Resim 22. Meret Oppenheim, *My Nurse*, metal servis tabağı, ayakkabılar, ip ve kâğıt, 1936.

ile anti-sanat arasındaki ayrımın çökmesine hizmet eder. Sanatın kendi terimleriyle yarıştırılacak bir şey olduğunu dolaylı olarak kabul eder. Gerçeküstücü nesne, tersine, yeni bir deneysel işlevi yerine getirmek için, sanatın geleneklerine (ne kadar değişebilecek olsalar da) riayet eder.

Hiçbir şey, Gerçeküstücü nesnenin tasavvur edilen katalizör rolünü André Breton'un *Çılgın Aşk*'ında (1937) çok iyi hikâye edilmiş bir olaydan daha güçlü anlatamaz. Breton, Alberto Giacometti'nin –sonradan *The Invisible Object* (Görünmez Nesne) olarak adlandırılacak olan– bir

heykelin başını tamamlarken nasıl açıkça psikolojik bir engellemeyle karşılaşmış olduğundan bahseder. O ve Breton Paris'in bitpazarlarına Gerçeküstücü bir araştırma hevesiyle saldırmışlar ve sonradan eskrim maskesi olduğunu söyledikleri metalden yapılmış tuhaf bir yarım maske onları açıklanamayacak şekilde kendisine çekmiştir. Daha sonra, Giacometti, bu nesnenin biçiminin heykelinin kafasını nasıl tamamlayacağı konusunda bir çözüm sağladığını fark etmiştir. Breton burada, Duchampçı hazır-yapıma ('objet trouvé' – 'nesnel şans'ın gereklerine gizemli bir şekilde karşılık gelen 'keşfedilen nesne') yakın bir şey gibi olan bu Gerçeküstücü nesne hakkında fazla konuşmuyor. Onun önemsediği, Giacometti'nin bilinçsiz arzularının nesneyi bulmaya onu önceden hazırlamış olduğu. Breton romantik aşkı da benzer bir biçimde görecekti. Fakat, Gerçeküstücü nesnenin görevi, bir anlamda, böyle bir araştırmayı gereksiz kılmak ve doğrudan doğruya arzularımızı söylemektir. Gerçeküstücü nesne, en azından teorik olarak, bizi tamamen estetiğin ötesine taşıma işini üstlenir.

## Film

Dadacılar sanatı gözden düşürmeye ya da yeniden tanımlamaya çalışırken, ironik olarak, bu süreçte (hazır-yapım gibi) yeni sanat formları yarattılar; Gerçeküstücüler ise, şiirsel içeriğin form sorunlarını konu dışı kıldığına inandıklarından bu tür sanatsal araçlara daha az önem verdiler. Onlar, 1. Bölümün başında tanımlanan özgün 'avangard' terimlerle, sanatı hayatla birleştirmeyi denediler.

Bu ayrımı vurgulamanın bir yolu, nihayet bu yöntemlere geri dönmektir; her iki akım da filmden kendi yöntemleri içinde yararlandı. Lumière kardeşlerin icatlarını tanıttıkları 1895-6'da ancak var olan bir araç olarak film, kullandıkları araçlar içinde en açık bir şekilde 'modern' olanıydı. Zürih'te Hans Richter ve Viking Eggeling veya Paris'te René Clair ve Man Ray tarafından yapılan Dada filmleri ya da Dalí ve Buñuel'in Gerçeküstücü filmleri, avangard sanat akımlarının başarılarıyla dikkati çeken 20. yüzyılın ilk birkaç on yılında büyük çapta gerçekleştirilen film denemeleri dalgasının birer parçasıydı.

Dadacı filmi karakterize eden, film olarak kullandığı malzemesinin doğası hakkındaki öz-bilinç ve bu gerçeği takdir edecek izleyicisinin zorlayıcı ilgisidir. Zürih Dadacıları arasına nispeten daha geç katılan ve grubun daha kıyısında kalan Almanya doğumlu Richter ve İsveç doğumlu Eggeling, 1919-21 arasında soyut filmin öncülüğünü yaparken birlikte çalıştılar. 1925'te ölecek olan Eggeling, büyük bir zahmetle, soyut formların müzikal biçimleri ve nota sistemini çağrıştırdığı başlıca yapıtını, *Diagonal Symphony*'yi üretti. Richter'inki de, benzer şekilde, müziğe dönük ama görselliği daha yoğun bir yapıttı. *Rhythmus 23* (1923) adlı bu filmde, örneğin, bir dizi dikdörtgen şekil ilerleyip geri çekilirken iç içe geçiyor ve birbirinden ayrılıyordu.

Genel olarak Dada'nın kendi içindeki bölünmelerle birlikte, Zürih çıkışlı yönetmenlerin soyutlama eğilimleri, sonunda onları, Paris'te çekilen Dadacı filmlerdeki burjuva karşıtı içeriğe yapılan önemli vurguyla çelişen Uluslararası Konstrüktivizm'le ittifaka yöneltecekti. Bu filmlerin belki

de en önemlisi olan René Clair'in 1924 tarihli *Entr'acte*'ı geleneksel öykülemeyi kullanır, ama konusunun çağdaşı Hollywood sessiz filmleri tarzında bir 'süreklilik' içerdiği pek söylenemez. Clair'in filminin öyküleme etkileri, sürekli olarak, açılı çekimler, üst üste bindirilmiş görüntüler, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış görsel efektlerle dramatik biçimde kesintiye uğrar. Aynı zamanda, izleyende güçlü duygusal ya da entelektüel etkiler yaratmak amacıyla çekimlerin çarpıcı biçimde yan yana getirilmesini içeren montaj tekniği de kullanılır, ama çağdaşı Sergei Eisenstein'ın Rus ideolojilerini yansıtan filmleri gibi doktriner tarzda değil. Clair'in biçimsel sinematografik ilgileri, birlikte çalıştığı Francis Picabia tarafından sürekli frenlenir. Bu sırada Paris Dadası tamamen tükenmiş ve Breton Gerçeküstücülüğü başlatan sürecin içinde yerini almıştır. Eski Dadacı Picabia'nın gelişkin Dada saygısızlığını anımsatan abartılı sahnelerle filme yaptığı katkı, bu nedenle, Clair'in açıkça daha deneysel bölümleri arasına serpiştirilecektir. Örneğin, parmak uçlarında dönen bir balerinin dalgalanan etekliğinin binaların geometrik çizgileri gibi görüntülerle kesilip durduğu uzunca bir yarı soyut sahne, balerinin sakallı bir adam oluverdiği sahneyle sona erer.

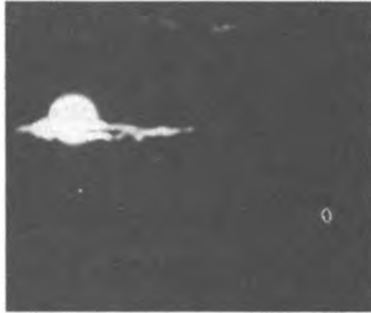
Man Ray de, bir önceki yıl Paris'te beş dakikalık bir Dada filmi yaptı. *Return to Reason* adlı bu film, biçimsel anlamda Clair ve Picabia'nın *Entr'acte*'ından daha kısıtlı olmasına rağmen daha az anarşik değildi. Sanatçı, selüloit üzerine topluiğne ve raptiye gibi nesneler saçmış ve sonra da bunu 'rayograph'larını yaptığı gibi pozlamıştı. Bu şeritler, içinde kadın torsosu ve atlıkarınca gibi nesnelerin yavaşça döndürüldüğü diğerleriyle birlikte işlenmişti.

Bütün bu Dada filmleri, izleyenin filme açık sözlü, yaratıcı girişini engeller. Farklı bir mantık, 1927 ile 1930 yılları arasında, bir yanda Fransız oyun yazarı Antonin Artaud ile yönetmen Germaine Dulac, öte yanda İspanyol sanatçı Salvador Dalí ile yönetmen Luis Buñuel tarafından yapılan birkaç Gerçeküstü filmin altını çizer. Bu filmlerde, öykü unsurları ve aktörlerin duygularına yapılan vurgular seyircinin psikolojik katılımını (bu durum altüst edici ya da şoke edici görüntülerle veya hızlı montajlamayla sık sık bozulmuş ve avangard geleneklerden olduğu kadar Buñuel'in durumunda Buster Keaton'dan etkilenmiş olsa da) etkin bir şekilde ister. Biri yaşlı biri genç iki adam arasında gizemli bir kadın için yaşanan Oidipal rekabeti anlatan Freudcu bir çalışma olan 1927 tarihli Artaud/Dulac filmi *The Seashell and the Clergyman*, kuralcı olmak gerekirse, ilk Gerçeküstücü filmdi, ama filmin daha yumuşak olan 'şiirsel' havası Dalí/Buñuel işbirliğinin sonucu olan görkemli görsel gösterilerle gölgelenecekti.

Bunların ilki, 17 dakikalık *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği), 1929 yılının Mart'ında, Dalí Gerçeküstücü harekete katılmadan hemen önce, bir haftada çekildi. Ünlü açılış sahnesinde bir adam (Buñuel'in kendisidir bu) pencerenin yanında ustura bilerken görülür. Dolunayın önünden ince bir bulut geçerken, adam da hemen yanında kımıldamadan oturan bir kadının açık gözünü (gerçekte bir öküz gözü) keser (Resim 23).

Bu olağanüstü giriş çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır. Kör etmek, seyircinin görme yetisine metaforik bir saldırı ve, buna paralel olarak, aslında –bir filmi 'kesmeyi' imleyebilmesiyle–sinemasal geleneklere bir saldırı gibi görülebi-







Resim 23. Luis Buñuel ve Salvador Dalí, *Bir Endülüs Köpeği*'nden kareler, film, 1929.

lir. Ama, aynı zamanda, Linda Williams gibi sinema tarihçileri bu imgeyi, iğdiş etme endişesinin sembolik bir yer değiştirmesi olarak Freudcu terimlerle yorumlamışlardır. Bir keresinde, Buñuel'in kendisi, filmin sadece psikanalitik yöntemle yorumlanabileceğini söylemiştir ve Williams, kesilmiş uzuvların erkek kahramanın iğdiş etme endişesini akla getirdiği filmin diğer sahnelerine yapılan göndermelerle inandırıcı bir durum yaratır. Bunların birinde, kafa karıştırıcı dramatik bir yakın çekimler dizisi bizi, kapıya sıkışan bir el görüntüsünden (avucun içinden dökülen karıncalarla stigmata benzeri bir yara), bir sopayla yerdeki kesik bir eli dürten, üstten görünen bir kadın görüntüsüne taşır.

*Bir Endülüs Köpeği*'nin düşsel imgeleri psikanalitik biçimde açılıp boşaltılmış olmayı ne denli dilerse, ikinci Dalí/Buñuel filmi olan 1930 tarihli *L'Âge d'Or* da (Altın Çağ), imgeleri daha az şok edici olmamakla birlikte, gerçek dünyayla o denli yakından ilgilenir. Filmin, Gerçeküstücü tarza sadık şekilde ilgilendiği başlıca nokta, özellikle Katolik dogmanın bir sonucu olarak, arzunun üzerindeki toplumsal baskıdır. Filmin doruğu, *120 Days of Sodom*'da Marquis de Sade'ın da konu etmiş olduğu sefih adamların Selliny Kalesi'yle ilgili olası bir acil durumu haber veren uzunca bir ara başlıktan oluşur. Kalenin kapısı açıldığında, ilk Sodomlu'nun İsa peygamber olduğunu görürüz.

Dadacı film dikkati film olarak kendi üzerine genellikle yıkıcı bir amaçla çekerse, Gerçeküstücü film de izleyicinin 'bilince dönüştürmek' amacıyla aracı unutmasını amaçlar. Sinema tarihi açısından Dadacı miras, 1950'lerin ve 1960'ların Stan Brackhage ya da Andy Warhol gibi yönetmen-

lerinin deneysel filmlerinde gerçekleşen avangard ya da 'underground' bir gelenektir. Öte yandan, Gerçeküstücülüğün, izleyicinin yaratıcı serbestliğe tipik olarak hazırlandığı ana-akım film üzerinde daha büyük bir etkisi olacaktı. Önemli uluslararası yönetmenler Gerçeküstücü olanakları günümüze dek sürdürürlerken, Buñuel, *The Exterminating Angel*'dan (Azrail, 1962) *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*'ye (Burjuvazinin Gizli Çekiciliği, 1972) dek yaptığı birbirinden farklı ve önemli filmlerle, daha sonraki kariyerinde son derecede verimli olmuştur. Buradaki önemli isimler, Çek film animatörü Jan Švankmajer ve *Mulholland Drive*'ıyla (Mulholland Çıkmazı, 2001) savurgan Hollywood üretim değerlerinin Gerçeküstücü etkileri etkili bir şekilde artırdığını kanıtlayan Amerikalı David Lynch'tir. Bunlar 'Gerçeküstücülüğü' bilinçli olarak uygulayan yönetmenlerdir, ama, genelde ana-akım film, imgeleri hiç olmadığı ölçüde şaşırtıcı şekilde yan yana getirme açlığıyla, Gerçeküstücü teklikleri zahmetsizce kendine mal etmiştir.

Dadacı ve Gerçeküstücü filmin tarihsel yazgısı bu akımların estetik görüşlerine özel bir dikkat gösterir. Gerçeküstücülükte, psişik bir dönüşümü gerçekleştirmek için, filme özgü aracın 'saydam şekilde' işlemesine izin veren, başka bir deyişle, izleyicinin estetik beklentilerine fazla ısrarcı bir şekilde müdahale etmeyen bir eğilim vardı. Bu, kitle kültürünün asimilasyonu için, seyircinin zevkini aksatmaya ve reddetmeye dönük Dadacı ısrardan daha kolaydı. Bu açıdan, günümüze dek grafik tasarım ve reklam hakkına sahip olmuş olan Gerçeküstücülüğün muazzam etkisini gösterebiliriz. Sayısız örnek verilebilir, fakat 1970'lerin bir dizi şakacı-gerçeküstü *Benson and Hedges* sigara reklamları

mükemmel örneklerdir. Fredric Jameson gibi eleştirmenler, Gerçeküstücü arzu kültünün ve bir ifade kazandırmak için bu kültü besleyen görsel tekniklerin, kapitalist tüketimciliğin 'sahte doyumlar'ına servis yapmak için pazar sistemi tarafından soyulduğuna işaret etmişlerdir. Bu, bir anlamda bizi, Giriş bölümünde ortaya atılan ve Gerçeküstücülüğün estetik sonuçlarıyla aramıza gerçek bir mesafe koyamamamızla ilgili bir soruya geri götürür. Burada, kendini adamış iki solcu sanat akımının (Dada'yı Gerçeküstücülük'le suç ortaklığına sürükleyecek şekilde) kapitalizmin asimilasyonuna direnemediğini uysal bir şekilde söylemek çekici gelebilirdi. Ama bu, Dada ve Gerçeküstücülüğün daha geniş kültürel ve politik amaçlarını doğru düzgün düşünmeden önce, sorunları reddetmek olacaktı. İleride göreceğimiz gibi, bunlar kapitalist değerlere yoğun bir şekilde ters düşen amaçlardı. Bu amaçlar, aynı zamanda, Dada ve Gerçeküstücü sanata bakmak için de en uygun merceklerdir.

# IV. Bölüm

## "BEN KİMİM?": AKIL/RUH/BEDEN

"Herhangi biri şu sonsuz, şekilsiz değişimi, yani insanı oluşturan kaosa düzen vermeyi nasıl umabilir?" diye soruyordu Tristan Tzara, 1918'deki Dada Manifestosu'nda. Buna karşın, André Breton, daha umut dolu olarak ama gerçekte "Ben kimin?" sorusunun sıkıntısıyla Gerçeküstücü romanı *Nadja*'ya başladı. Kimlik soruları, bilince ya da akıl ve beden arasındaki ilişkilere dair sorular Dada ve Gerçeküstücülük için temeldi ve aynı zamanda aralarındaki anlaşmazlıklar için de temel oluşturuyordu. Daha ilerde, bu tür soruların yazılarında ve sanatlarında birbirine nasıl bağlandığını ve ilgili kuramcılarla sanatçılar arasındaki ilginç bazı tartışmalara nasıl odaklandıklarını incelemek istiyorum. Her iki akım da usdışının ussal üzerindeki üstünlüğünü desteklediyse eğer, usdışını nasıl düşündüler? Usdışıcılığın peşinde olunduysa, bu durum geleneksel hümanist değerlere nasıl karşı çıktı ve anti-hümanist bir program ne ölçüde istenilebilirdi? Hem Dada hem de Gerçeküstücülük

geleneksel dine karşıydı, bunun en önemli nedeni, her iki akım taraftarlarından birçoğunun boğucu bir ahlaki terbiye almış olmasıydı, ancak Batı düşüncesine özgü akıl-beden ikiliğinin otoritesini nasıl yıkmışlardı?

İleride göreceğimiz gibi, onların seçenekleri, çoğunlukla mistik ya da büyü düşüncesine bağlı çeşitli felsefi sistemleri ve inanç biçimlerini amaca uygun olarak kullanmaktı. Tene ilişkin Musevi-Hıristiyan güvensizliğe karşı çıkarlarken, aynı zamanda da bedensel ve erotik olana dair kutlayıcı bir görüşü benimsediler. Kendi ideolojilerini taşıyan da, kaçınılmaz olarak bu tür görüşler oldu ve bu durum tartışmamız sırasında bir sorun olarak ortaya çıkacak.

## Usdışılık: Freud'un Yanında ve Freud'a Karşı

Tristan Tzara'nın 1918 Dada Manifestosu şunu ilan eder: "Mantık daima yanlıştır. Bir dolu yüzeysel kavramı ve sözcüğü aldatıcı sonuçlara ve merkezlere doğru çeker." Herhangi bir kapsayıcı düşünce sisteminin özünde kısmi olduğuna inandığından, Tzara, genelde Dadacılar gibi, bir tam görelilik konumunu seçmeyi yeğler:

İdeal, İdeal, İdeal,
Bilgi, Bilgi, Bilgi,
Bum bum, Bum bum, Bum bum
Diye bağırırsam eğer,
İlerlemeyi, Hukuğu, Ahlakı oldukça doğru kaydetmişimdir
(...) sonunda

şöyle diyebilmek için (...) herkes kendi kişisel bum bumuna göre dans etti.

Bu görelilik, kısmen, hemen hemen tüm önemli Dada kuramcılarını etkilemiş olan Alman filozof Nietzsche'ye atfedilebilir. Nietzsche'nin usdışı dürtülerin, aslında egoist dürtülerin yönettiği bir şey olarak insan doğası düşüncesi, tıpkı *Creative Evolution* (1907) gibi kitaplarda gerçekliğin doğasının kavranmasında sezginin önceliğini vurgulamış olan Fransız filozof Henri Bergson'un felsefesi gibi, onlar için ortak bir referans noktasıydı. Diğer bir ortak şevk kaynağı da, 1871 tarihli *Lettre du voyant*'da, modern şairi bir 'kâhin'e dönüştürmek için 'bütün duyuların uzun süre ve sistematik olarak altüst edilmesi'ni savunmuş olan Fransız şair Rimbaud'ydu.

Bu göstermelik kişilerin ötesinde, usdışıcı doktrin için Alman ve Fransız Dadacı kaynaklar arasındaki bir ayrımı belirtmekte yarar var. Nietzsche ve Bergson'un felsefesi kapsamlı bir psikolojik yönlendirme sağladı, ne var ki, 20. yüzyılın ilk yıllarında, insan psikolojisinin içsel olarak yarılmış doğasını ve cinselliğin insan gelişimindeki biçimlendirici önemini vurgularken, insan güdüsü için usdışı temeli en kararlı biçimde ileri süren Freudculuk oldu. Alman Dada grubunun üyeleri Freud'u kesinlikle oldukça erken okudular (*The Interpretation of Dreams* ilk olarak 1900'de Almanca basıldı), fakat, önce de değindiğimiz gibi, tedavi edici amaçlarının kişinin sosyal konumuna alışmasına hizmet ettiğini düşündüler ve Freud felsefesinin bu 'burjuva' gidişatından genellikle kuşku duydular. Köln'de Max Ernst bu kurala uymayan en önemli istisnaydı, ama özellikle Berlin Dada-

cıları yazar Otto Gross gibi sol eğilimli 'Freud karşıtı Freudcular'a daha bir sempati duydu. Richard Sheppard'ın gösterdiği üzere, Gross'un usçuluğa aşırı değer veren psikolojik eleştirisi ve kişiliği oluşturan usdışı öğeleri tehlikeli bir şekilde bastırması, günlük sokak şiddeti karşısında Berlinlilere çok daha fazla olanak sağlıyordu. Bu, aynı zamanda, Berlinlilerin, Alman solundaki kırılmalar karşısında, Ludwig Rubiner gibi solcu Dışavurumcu yazarların savunduğu kısır *Geist* söylemine karşı çıkmaya odaklanmalarında onlara yardım ediyordu. Aynı simgesellikle, insanoğlunu Nietzscheci bir 'güç istenci'nin güdülediğini ve erkeksi prensibe aşırı değer biçmenin modern sıkıntının kalbinde yattığını düşünen Freud'un meslektaşı Alfred Adler'in fikirleri, insan doğasında yıkıcı ve olumlayıcı güdülerin birlikte var olduğuna dair çıkarcı bir kabulü benimseyen Berlin'deki Dadacılara çok daha uygundu.

Paris'te ise, iklim, ortodoks Freudculuk için daha elverişliydi. Paris Dadacılarının Freud'u nasıl alımladıklarını, Breton'un Freud'un fikirleriyle kendi tıp eğitiminin bir parçası olarak tanışması (Louis Aragon'un kabulü de hemen hemen aynıydı) ve Freud'un sembolik olarak *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'ya nezaret etmesi bağlamında tartışmıştım. Breton için Freud kesinlikle Nietzsche'den daha cazipti; bunun tek nedeni, 1920'lere gelinirken, Nietzsche'nin bireyci 'güç istenci' üzerine yaptığı vurgunun Breton'un gelişen Marksist düşünceleriyle kolay kolay bağdaşmaması değildi. Bununla birlikte, Freud'un Gerçeküstücülüğün erken dönemi için önemi aşırı vurgulanmamalıdır. Breton, Freud'u en çok, Fransız psikologlar Emmanuel Régis ve Angelo Hesnard'ın açıklamalı özetlerinden ve Joseph Ba-

binski gibi Fransız nörologların dizelerinden biliyordu. Freud'un yapıtları Fransızca'ya aşama aşama çevrildi; *The Psychopathology of Everday Life* 1922'de yayımlanan ilk çalışma oldu. Max Ernst'in aynı yıl Gerçeküstücülüğe katılması Freud'un çalışmalarındaki ayrıntıların daha iyi bilinmesi için güçlü bir katalizör olabilirdi. Ernst Freud'u 1911 gibi erken bir tarihte, eğitiminin bir parçası olarak Bonn Üniversitesi'nde psikoloji öğrendiği sırada okumuştu. 1922-3'te, bir Gerçeküstücü olarak, bu bilgiyi kullanarak çeşitli önemli yapıtlar resmedecekti. *Pietà or Revolution by Night* (Resim 4), Freud'un rüyalara yaptığı vurguya devrimci Gerçeküstücülük projesini ekleyen seçenekli başlığıyla önemli bir çalışmaydı.

Ama 'Pietà' anıştırması neden? Geleneksel Hıristiyan ikonografisinde 'Pietà', kucağında ölü İsa'yı taşıyan Bakire Meryem'i betimler. Fakat burada, anne yerine, oğlunu kucaklayan bir baba figürünün resmedildiği ters çevrilmiş bir Pietà formuyla karşılaşırız. Çeşitli ipuçlarından, özellikle de bıyığından, resimdeki bu 'baba'nın aslında Ernst'in kendi babası Philippe'le özdeşleştirildiğini söyleyebiliriz. Aşırı dindar bir Katolik ve aynı zamanda amatör bir ressam olan Philippe, Ernst çocukken bir seferinde, Çocuk İsa olarak oğlunun resmini yapmıştı; böylelikle, kucağında tuttuğu bu figürün Ernst/İsa olduğunu varsayabiliriz. Böylece, Pietà mantığının ters çevrilmesiyle, Philippe'in imgesi, değerlere hakaret edercesine Tanrı Baba'yı akla getirir. Oğul, gri renkteki yüzü ve elleriyle taşlaşmış gibi resmedildiğinden, babanın oğlunu taşa çevirmiş olduğu ima edilir.

Bütün bunlar, Ernst'in, bir erotik psikolojik yaşam öyküsü gereksinimini (kendi yaşam öyküsünün öğelerini Hıris-

tiyan ikonografisinin görünümleriyle harmanlayarak) karşılayan bir araç olarak Freudcu 'rüya yapıt'ın temel işleyişlerini, özellikle de düş gören kişinin arzu ve kaygılarını bastıran ve rüyanın 'aşikâr içeriği'nde kodlanmış 'yerine geçme' ve 'yoğunlaşma' süreçlerini aldığını güçlü bir şekilde akla getirir. Ernst'in referans noktasının tamamını, Freud'un çocuk cinselliği açıklamasının temeli olan ve anne sevgisi için erkek çocuğun babasıyla rekabetine ilişkin bilinçsiz fantezisini belirten Oedipus Kompleksi ile bunun sonucundaki şiddetli (iğdiş edici) cezalandırma oluşturur. Böylece, resmin 'gizli içeriği' şu olmaktadır: Baba, ensest tabuyu ihlal ettiği için oğuldan intikam almıştır. Elbette, Ernst, kendi rüyalarından birini yeniden inşa etmiyor, bir kişilik çözümlemesi formu üretiyordu.

Bununla birlikte, sınırlı bir yoruma çok çabuk ulaşmaktan sakınmalıyız. Bu, tıpkı, babaya ilk homoseksüel bağlılığı gerektirecek bir 'tersine çevrilmiş Oedipus Kompleksi'yle ilgilenmek kadar kolay bir Pietà yorumudur ve Ernst'in *Of This Men Shall Know Nothing* gibi bu dönemde yaptığı diğer resimlerde, simya gibi daha da ezoterik referans noktaları psikanalizle birleştirilmiştir. Sanat tarihçileri 'tekinsiz' benzeri Freudcu temaları Gerçeküstücülük içinde her tarafa yayılmış görmek için çaba harcamış olsalar da, Ernst gibi bir sanatçı, belki de, Freudculuk hakkında bu tür ciddi yorumlayıcı taslakların akla getirdiğinden çok daha fazla ironikti. Ernst'in Freudculuğu kesinlikle diğer Gerçeküstücüler için örnek oluşturdu, ama onlar, muhtemelen Dalí dışında, kitap üzerinden nadiren Freud'u oynadılar. Örneğin, psikanalistin *Jokes and their Relation to the Unconscious* adlı eserinin 1930 Fransızca tercümesi, kara mizahla birlikte

Gerçeküstücülerin bu dönemdeki cazibesine ayak uydurmuştu, fakat 1928'de, *Treatise on Style* adlı kitabında Louis Aragon, duygusal bir 19. yüzyıl romanı olan *Paul ve Virginia*'ye "bugün şaşırtıcı bir yeni roman gözüyle bakılabileceğini" iddia ederken, Fransa'da moda olmaya başlayan Freudculuğu açıkça hicvediyordu: "Yeter ki Virginia muzlar hakkında birkaç yorum yapsın ve Paul de ara sıra bir azıdişini dalgınlıkla çekiversin". Freud da Gerçeküstücülük hakkında kuşkucuydu. 1937'de, Breton'un rüyalarla ilgili bir antoloji hazırlamak için işbirliği talebini Freud reddetti; ona göre, hastanın çağrışımları olmaksızın bir rüyanın dümdüz anlatımı anlamsız bir iş olurdu. Gerçeküstücülerin şiirsel ilgileri psikanalizin gerçekçi ilgilerinin çok uzağındaydı.

Daha kapsamlı bir soru, Gerçeküstücüler için bir model olarak bilinçsizin ayrıntılı durumunu ifade edecekti. Bilinçsiz genel olarak insan doğası hakkında ne söylüyordu? Bilinçsiz kavramı, insanın içsel 'öteki' tarafından yönetildiğini varsayar. Bir dereceye kadar, Gerçeküstücüler, potansiyel olarak ihtilaflı ruhsal kişiliğin bir labirentine dair olan bu kavramı romantikleştirdiler. Romantizm geleneğine uygun olarak bir delilik kültü geliştirdiler. Breton, Joseph Crépin ve Hector Hyppolite gibi psikoza girmiş sanatçıların çalışmalarının coşkun bir toplayıcısıydı ve Ernst, 1922'de arkadaşı Paul Eluard'ın armağan olarak verdiği Hans Prinzhorn'un *The Artistry of the Mentally Ill* kitabını Paris için kopyalayarak görsel Gerçeküstücülüğü yeniden harekete geçirdi. 1930'da, *Possessions* başlıklı bir ortak metinde Breton ve Eluard, psikoz durumlarının benzerlerini betimlemeyi denediler. Fakat, Gerçeküstücüler, deli-

lik kendini göstermeye başladığında, onunla başa çıkmakta zorlandılar. İlk 'şiirsel' işaretlerinin Breton'u büyülediği deliliğe direnemeyip yenik düşünce, Breton'un ilk romanının esin perisi Nadja için işe yarar çok az şey yapılabildi. Benzer şekilde, Antonin Artaud örneğinde de, Breton'un cesaretinin derinden sarsıldığı görülür. 1925'te, bu kışkırtıcı şair ve 'Vahşet Tiyatrosu' kuramcısı kısa ömürlü 'Gerçeküstücü Araştırma Bürosu'nda işe başlamıştı, ne var ki, Artaud'nun ve Breton'un devrim kavramlarının derin farklılığı açığa çıkınca o ve Breton bozuştular. Breton'a göre, devrim özü itibariyle entelektüel bir konumdu. Artaud içinse, saçmalığa –iç organlarla ilgili, ruhu burkan– bir boyun eğişi gerektiriyordu. Sonunda delirdiğinde, Breton arkadaşına çok az destek verebilmişti.

Bilinçsize gerçekten dalmanın tehlikelerinin her insanda farklı olduğunu kanıtladılarsa, Gerçeküstücülerin bilinçsizle kuramsal bağlantıları, onların, burjuva değerlerinin, özellikle de cinsellikle ilgili geleneklerin tahlilini yapmak konusunda çok iyi bir konumda olduklarını gösteriyordu. Bunu yaparken kendi burjuva varsayımlarıyla nasıl zor başa çıkabildikleriyle daha ileride ilgileneceğiz. Ancak, bir tür toplumsal uyumun eninde sonunda Breton'un bilinçsizden anladığının temelini oluşturduğunu iddia ederken, muhtemelen Dadacılarla uyuşacaktık. Breton'a göre, bilinçsiz, arzuların ulaşılır olduğu yer gibi, gündelik varoluşun yetersizliklerine karşı diyalektik karşıtlıkların bir araya getirilmesinde, niteliksel olarak dönüşmüş yaşam deneyimine açılan bir bulvardır. Breton, aynı zamanda, gündelik hayatın Marksist bir modele dönüşmesi gerektiğini düşünmüştü. Birçok Dadacının bakış açısından,

onun bilinç ile bilinçsiz arasındaki yeni bir diyalektik sözleşmedeki inancı oldukça şüpheli bir hümanizmle desteklenmişti. Tersine, Dadacılar hümanizm karşıtı tutumları savundular.

## Anti-Hümanizm

Makine-insan, Berlin ve New York Dadacılarının merkezi temalarından biriydi. İnsanlığın kaderini tam olarak makineleşmeye bağladığı düşüncesiyle, her iki kentteki Dadacı sanatçılar, oldukça sofistike bir ikonografi geliştirdiler: insan-makine melezleri, 'makine-biçimler'. Mayıs 1920'de Berlin'de, George Grosz, son evliliğini anıştıran *Daum marries*'ini (Resim 13) üretti. Yeni karısı Daum'u (kadının takma adı Maud ile yapılmış bir oyun) solda, kendisini ise bir otomat olarak sağda resmeden Grosz'un resmi, Wieland Herzfelde'ye göre, bir burjuva kurumu olarak evliliğe saldırıyordu. Herzfelde'ye göre, kadını kısmen özgür bırakırken "ciddi, bilgiçlik taslayan ve hesaplayıcı görevlere göre" olan erkek olduğu için, evlilik "erkeği daima kendisinin bir öğesine, dişlilerden ve çarklardan oluşan daha büyük bir sistemin küçük bir parçasına dönüştürür". Bu hüküm kadından nefretle süslenebilir, ama Dadacıların makineleşme olgusunu hayatın her alanını kaplayan bir makineleşme olarak anladıklarını gözler önüne serer. İlginç bir şekilde, Dada'da evlilik ikonografisi yaygındı. 1919'da, diğer bir Berlin Dadacısı Hannah Höch, modern cihazların prangaya vurduğu bir çifti betimleyerek (Resim 18) bu tema üzerine kadınsı bir yaklaşım getirdi. Aynı anda, New York'ta Marcel Du-

champ, insan-makine birliği konusunda kesin sözünü söyleyeceği zorlu çalışması *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* üzerinde çalışıyordu. Daha önce belirttiğimiz gibi, cam üzerine yapılma bu karmaşık yapıt, aşağıda toprağa sıkıca bağlı 'Bekâr erkekler'iyle en üstte yüzen bir 'Gelin'i karşılaştırır. Hem gelin hem de gelinin eşleri birer makine olarak betimlenir. Herzfelde'nin Grosz yorumuyla birlikte, Gelin özerkliğini korurken, Bekâr erkekler mastürbasyon nesneleri gibi görülür.

Evliliğe dair tutumları ne olursa olsun, şurası kesin ki, romantik aşk, özellikle Duchamp'ın yapıtında, mekanik bir işleme indirgenir. İnsan bedeni, ruh ve akılla hiçbir ilişkisi olmayan bir makine olarak koyutlanır. Bir ölçüde, her şeyin ardında Fransız filozof Descartes'ın hayaletini görebiliriz. Modern bilimsel yöntem için temel felsefi öncülü oluşturan Kartezyen ikiliği, bedeni mutlak bir mekanizma gibi düşünürken, düşünen bir öz olarak aklın –La Mettrie gibileri tarafından– bedenden ayrıldığını iddia eder. O halde, Dadacıların, yoğun bir ironi katılmış olsa da, Kartezyen bakış açısını savundukları söylenebilir. Örneğin, Duchamp'ın New York Dadacılarından müttefiki Francis Picabia, kadın cinselliğini bir bujinin işleyişine eşitleyen 1915 tarihli *Portrait of a Young American Girl in a State of Nudity* (Resim 11) gibi, cinselliğe aşırı kinik tepkiler veren yapıtlar üretti.

Picabia'nın bu dönem yapıtlarının çoğu, aslında, tinselliğe ve ruhsal duyuma karşı anti-hümanist bir güvensizliğe işaret eder. Berlin Dadacıları onun davranışlarını bir dereceye kadar paylaşır. Örneğin, Raoul Hausmann şunu iddia eder: "Dada, Geist (Ruh) denen şeyden tamamen yoksun-

luktur. Sürekli mekanik olarak ilerleyen bir dünyada neden Geist'a sahip olunsun?" Ancak, modern insan ruhunun makineyle mücadelesine dair bu Dışavurumcu söylemin Hausmann'ın eleştirisinin gerçek hedefi olduğunun farkına varmak önemlidir. Aslında, New York grubuna kıyasla, mekanik estetiği bireyciliği baltalayan ve kolektivizmi destekleyen bir araç gibi gören Berlin Dadacıları için makine genellikle daha olumlu bir kavramdı. Zinde bir materyalizmi araştırırken hümanist yavanlıklardan uzak durdular, ancak, belki Grosz hariç, hiçbir şekilde akıl-beden ikiliğini New Yorkluların yaptığına benzer, gene de yergici bir biçimde savunmadılar. İleride göreceğimiz gibi, hem Berlin'deki hem de Zürih'teki Almanca konuşan Dadacıların, genellikle, beden ve ruh gibi ikiliklerin paradoksal bir birlik oluşturduğu, biraz mistik, tekçi bir felsefi tutuma eğilimleri vardı. Bu açıdan, André Breton'un, idealizmle yoğun bir şekilde aşılanmamış Gerçeküstücülük kavramıyla uyuşabilirlerdi. Fakat buradaki 'idealizm' tam olarak ne anlama gelir? Bunun için Gerçeküstücülüğe geri dönelim.

1929 tarihli *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da Breton şöyle der: "Her şey bizi şuna inanmaya sevk ediyor ki, zihinde, yaşamla ölümün, gerçekle tahayyülün, geçmişle geleceğin (...) çelişki olarak algılanmadığı belli bir nokta vardır." Bu alıntı, kısmen, sözcüğün aşkın tonlaması bakımından, 'Gerçeküstücülük' sözcüğündeki 'Üst'ün anlamlandırılmasına yardım eder, fakat alıntının en ilginç yanı, Breton'un Hegelci diyalektiğe olan temel bağlılığını göstermesidir. Breton, erken 19. yüzyıl Alman filozofunun felsefesiyle 1912 civarında tanışmıştı ve ardından onun anlamını büyük ölçüde 'sezgiyle kavradı'. Temel olarak Hegel,

Breton için, bilinçsiz hakkındaki araştırmaya yaptığı eski vurgu ile maddi dünyayı (1926'dan sonra kendisinin ve Gerçeküstücülüğün komünizme bağlılığıyla gelen) değiştirme kararını uzlaştırmakta bir araçtı. En yaşamsal olan, Hegel felsefesinin idealist kalıbıydı. Hegel'in girift soyut felsefesinde akıl ya da ruh kendisini bir dizi diyalektik sentezden geçerek tanımaya başlar. Breton'a göre, Gerçeküstücü imge de benzer şekilde, yeni, 'daha yüksek' bir birlik üretmek için çelişkili koşulların çarpışması yoluyla gerçekleşir.

Aklın madde ile diyalektik ilişkisinde aklın öz-farkındalığını savunduğundan Breton bir idealistti, ama aynı zamanda bu, hümanizmin, birçok Dadacının uygunsuz bulduğu örtülü liberal biçimi anlamına mı geliyordu? Buna yanıt Dadacıların kendilerinden değil, Breton'un en keskin entelektüel rakibi Georges Bataille'dan gelir. Daha önce de belirtildiği gibi, Bataille asla Gerçeküstücü grubun bir parçası olmadı; o, daha çok, Gerçeküstücülüğün muhatabı ve belasıydı. Breton'un grubun bazı üyelerini –özellikle Michel Leiris, André Masson ve Robert Desnos– 1929'da kovmasından sonra, bunların bazıları Bataille'ın *Documents* dergisine geçti. 1929'dan 1930'a dek çıkan *Documents*'ın Gerçeküstücü dergiler için birçok bakımdan benzer bir 'bilimsel' aurası vardı, fakat, etnoloji ve arkeoloji gibi konular üzerine daha fazla yoğunlaşan güya akademik makaleleri caz müziğine ve popüler kültürün diğer görünümlerine karşı bir denge oluşturuyordu. En önemlisi de, güncel tartışmalarda, derginin sayfalarından, özellikle de Bataille'ın yazılarından, Breton'un düşüncesinin idealist ön kabullerine bir saldırı yükseliyordu. Bu doğrudan saldı-

rılar zamanla alegorik bir boyut kazandı. En çok alıntı yapılan makale olan *Big Toe*'da, ayak başparmağının insanı insana benzeyen maymundan ayıran asli bir unsur olduğu söyleniyordu. Aynı zamanda da, daha yüksek şeyleri düşünürken insanın ayakta dik durmasını sağlıyordu. Ama, Bataille, insanın 'çamura saplanmış' ayak başparmağını temel ve aşağılık bir şey olarak düşündüğünü savunur. Ayaklara sadece fetişistlerin layıkıyla değer verdiğini iddia eder. Bu nedenle, (başka yazılarında) Bataille, –idealizmden kurtulmanın tersine, insan doğasının temel ya da dışkısal görünümlerinin yüceltilmesine bir çağrı oluşturacak olan– değerlerin tersine çevrilmesini araştırır.

Bataille, Breton'un Gerçeküstücülük kavramını, geleneksel ahlakın tahtından indirilmesine ilişkin olarak *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'nun taleplerine rağmen, 'beğeni' ve estetik güzellik kavramlarına her şeyden fazla bağlı görür. *Documents*'ın 2. sayısında *The Deviations of Nature* başlığıyla yayımlanan (1930) bir makalede, Bataille, insanlığın doğanın yapışık ikizleri gibi 'hilkat garibeleri'yle büyülenmesi konusu üzerinde durur. Bu metin, aslında, çift cinsiyetliliğin hümanist simgesi hakkında maskelenmiş bir yorum gibi okunabilir; erkek ve dişinin kaynaşmasına simyaya özgü alegorilerde yaygın olarak rastlanır, ki bu, ileride göreceğimiz gibi, Bretoncu Gerçeküstücülerin de ilgisini çekmişti. Dolaylı da olsa, çift cinsiyetliliği bir idealist sentezin henüz uzak bir örneği olarak anıştırmakla, Bataille, iki insanın birleşmesinin ideal bir şey değil fakat bir ucube ürettiği doğal olaylar üzerinde durur. Baştan sona *Documents*'ta, ideale kör materyallikle karşı koymanın bir aracı olarak ucube hakkında oynanan sürekli bir oyun buluruz.



Resim 24. J.-A. Boiffard, *Carnival Mask*, *Documents*'ın 2. sayısından alınan fotoğraf (Paris, 1930).

Örneğin, Georges Limbour'un maskelerini konu alan bir makale için çizilen illüstrasyonlar, Okyanusya kabilelerine ait maskların ritüel gücüne eşdeğer tek Batılı örneklerin gaz maskeleri gibi nesneler olduğunu iddia ederken, J.-A. Boiffard'nın dikkate değer bir karnaval maskeleri fotoğrafları takımı vardır. Bunların arasında belki de mutluluğu anımsatan bir tanesi, başlangıçta gözlerini yakmış gibi görünür.

1929'da, Breton, Gerçeküstücülüğün en yeni üyesi Salvador Dalí'yi o yılın önemli resmi *The Lugubrious Game*'i *Documents*'a yazdığı bir yorum yazısıyla birlikte kullanması için Bataille'a izin vermeyi reddetmesi konusunda destekle-

diğinde, Breton'la Bataille arasında doğrudan bir çatışma yaşandı. Bataille resmin şemasıyla yetinmek zorunda kalmıştı, ama Dalí'nin (istimna, müstehcenlik ve çürüyüp kokuşmayla açıkça ilan ettiği takıntılarını gözler önüne seren) resmine ilişkin olarak mastürbasyon ve iğdiş etmenin endişelerini konu alan yorumu, Bataillecı sanatçıya örnek oluşturacak nitelikteydi. Breton, hemen hemen aynı dönemde, Antonin Artaud'nun Gerçeküstücülüğünün yüceltilmemiş doğasına itiraz etmekte hiç de yavaş davranmazken, Dalí'nin yapıtının gerçekten 'çırpınmalı' görünümlerini görmezden gelmiş gibidir. Muhtemelen Breton yasal olarak sahip çıkmışsa da, Dalí şimdilik Breton kampında kaldı. Diğer sanatçılar Breton'u öyle ya da böyle terk edeceklerdi. Bunlardan biri, "Massacre" (Katliam) çizimleri gibi yapıtlarında Nietzscheci felsefeye ve şiddet içeren imgelere yönelen André Masson'du ki, erkeklerin kadınları keserken resmedildiği 1933 tarihli bu çizimler Breton için çok fazlaydı.

Bataille'ın anti-hümanist Breton eleştirisinin Dada'nın Gerçeküstücülüğün 'Papa'sı eleştirisiyle birlikte yankılandığı görülebilir, ancak Bataille'ın konumu Dada'nınkiyle aynı değildi. Aslında, 1920'deki inatçı tutumuyla kıyaslandığında, daha sonraki yıllarda Bataille'ın Gerçeküstücülüğe çok daha yakınlaştığı görülecekti; bunun başlıca nedeni, Gerçeküstücülerin tümlüklü algısını onaylamasıydı: Modern insanın ikileminin bir bölümünü, insan doğasının karanlık ve anarşik itkilerinden bahsedecek mitin (ya da onun deyimiyle 'kutsal'ın) yokluğu oluşturur. Savaşın gelmesiyle birlikte, iki dünya savaşını paranteze almış Dada ve Gerçeküstücülüğün geçmişle ilgili görülebildiği 1939'da,

hümanist İnsan düşüncesini yıkma gereksinimi, bu akımların entelektüel vârisleri için çok daha acil hale geldi ve Bataille'ın mirasına Michel Foucault gibi Fransız post-Yapısalcıları sahip çıktı. Fakat Bataille'ın anti-hümanizminin bir 'çözüm' sunması oldukça zordu. Hatta, 1930'larda, bu anti hümanizminin onu faşizme yaklaştırdığı bir dönem bile oldu. Hem Dada hem de Gerçeküstücülüğün hümanist değerleri ve akıl-beden ikiliğini baypas ettikleri bir diğer yol mistik ya da büyüsel [*hermetic*] düşünceden geçiyordu.

## Mistik ve Büyüsel

"Tanrı dünyayı yaratmadan önce ve 'artık aydınlık zamanı!' dediğinde, *dada* suyun üzerinde dolaşıp duruyordu. Ama, aydınlık yoktu, *dada* vardı." Berlin Dadası grup üyelerinin bu ortak duyurusu, yerleşik dine karşı alaylı tutumlarını yansıtır. Gerçeküstücülerin Katolikliğe karşı büyük nefretlerini yansıtan örneklerden söz etmiştik. Dadacılar gibi Gerçeküstücülerin de özellikle iğrendikleri şey, ruh ve beden arasındaki Musevi-Hıristiyan bölünmeydi. Duchamp ve Picabia, daha önce gördüğümüz gibi, modern insanın teknolojisini hicvetmek için ikiliğin dilini kullandılar; özellikle Dadacılar Sokratik öncesine ya da tinsel ve maddesel olanın dengede tutulduğu Batılı olmayan felsefi ilkelere başvurdular. Bu, modern ruh eleştirisinin bir parçasıydı.

Burada Dadacılar çok çeşitli kaynakları kullandılar. Zürih'te Hugo Ball'ı özellikle cezbeden, her şeyin sürekli akış halinde olduğunu vurgulayan Sokratik öncesi Yunan düşü-

nür Herakleitos'tu; Hans Arp'a çekici gelense, 17. yüzyıl Alman yazarı Jacob Boehme gibi Hıristiyan mistikler ve Lao Tzu gibi Çinli Taocu filozoflardı. 1917'de Zürih'te düzenlenen 'Dada Akşamları'ndan birinde Arp'ın Boehme'den pasajlar okuduğunu biliyoruz; bunların akışın ortasında dengeyi korumanın önemine vurgu yapan bölümler olması anlamlıdır. Çin etkisine gelince, içinde dikdörtgenlerin 'rastlantı yasalarına göre' düzenlendiği kolajlarını (Resim 15) üretmek için, antik Taoculuk öncesi değişim kâhini (*I Ching*) ilkelerinin sırasını değiştirmiş olması mümkündür. Taoculuk'ta merkezi bir etkisi olan *I Ching*, doğadaki ve buna paralel olarak insani dünyadaki işleyişte değişim modelleri tahmin etmekle ilgilenmişti. Buna başvurulduğunda, konuşan kişi kendisini, daha sonra kehanetle ilgili açıklamaların olduğu kitaplardan birine karşılık gelen bir dizi soyut 'altı köşeli yıldız' üretmek için civanperçemi dalları (ya da o günlerde madeni paraları) fırlatmak suretiyle, şansa bırakır. Benzer şekilde, Arp, kâğıt dikdörtgenlerini serperken de, kendisini insanın değil, açıkça tahmin edilebilir bir boyutu olmasa da, doğanın yasalarına açıyordu.

Raoul Hausmann da, 1918 civarında Berlin'de Lao Tzu okurken görülür, ama Hausmann, ayrıca, ruh ve maddeyi birleştiririrken tek bir ilkeyi, 'Özlerin Yasası'nı ayırt etmiş olan Darwinci Alman biyolog Ernst Haeckel'in felsefesinden de etkilendi. Bütün bunlar, tarihçi Richard Sheppard'ın Dadacıların usdışılık ve anti-sanatla yaptıkları ikon kırıcılığının temel olarak derin bir felsefi arayışa göre ayarlanmış olduğu inancını destekler. Dada'nın bir kutbu, her ne kadar bu kutup Hausmann gibi komünist olmayan Berlinlileri de içerse, en çok Zürih, kaotik olarak doğa mo-

delleriyle doğuştan biçimlenmiş olarak doğa modelleri arasındaki etkileşimle ilgilendi. New York ve Paris'te Duchamp ve Picabia'nın ya da Berlin'de George Grosz ile Walter Serner'in temsil ettiği diğer kutup, temelde daha varoluşsal ve nihilizme yatkındı. Bu kesinlikle kabul görmen bilgeliği karşılık geliyordu ve böylece Zürih Dadası New York ya da Paris'teki taydaşlarına oranla gerçekte daha 'yapıcı' idi.

Gerçeküstücülüğe dönersek, orada az da olsa Arp'ın ya da Hausmann'ın doğa mistisizmini buluruz; bunun nedeni, sadece, ilgilendikleri konular için yaşamsal itkiler içeren Dışavurumculuğun Fransız hareketi üzerinde çok az etkili olmuş olması değildir. Aslında, Gerçeküstücülük, ikilik karşıtı düşünce modellerini çoğunlukla Ortaçağ ve Ortaçağ sonrası Batılı büyü geleneklerinden alma eğilimindeydi. Simya, hareketin içindeki başlıca yazar ve kuramcıların hemen hepsi için temel bir ilgi alanıydı. Anıştırmayı astrolojiyle ve dört elementle birleştirince, birdenbire ortaya görsel Gerçeküstücülük çıkar. Temelde simya değiştirilmeyle [*transmutation*] ilgileniyordu ve böylece onda, diyelim André Masson'un çok değerlikli imgeleri hakkında bilgi veren bir değiştirilme buluruz. Masson'un *Kuşların Doğumu*'nda (Resim 16), çizimin bütünü doğumu tematize eden başkalaşmış imgeler kullanırken, kadın vulvasından havalanan kuş imgesi, doğrudan doğruya, madde dönüşümlerinin meydana geldiği simyasal kap gravürlerinde yukarıya ya da aşağıya doğru uçan sembolik kuş imgelerini akla getirir. Aklıma gelmişken, Herakleitos'tan derinden etkilenmiş olan Masson, Arp'ın doğa mistisizmine diğer Gerçeküstücülerden daha yakın olabilir. Bununla birlikte,

Miró'nun yapıtında (Resim 19), ama bu kez Miró gibi Katalan kökenli olan 13. yüzyıl Hıristiyan mistiği Ramon Lull'un felsefelerinin çizgisinde, bereketli, mistik olarak örneklenmiş bir evrene dair anıştırmalar da buluruz.

Simyanın Gerçeküstücülere özellikle bir geç Ortaçağ dünya görüşünü anımsattığını ve bu çağrışımlardan birkaçının halkın imgeleminde yeri olan büyücülükle ilgili olduğunu vurgulamak önemlidir. Genelde Gerçeküstücüler, özellikle 19. yüzyılın tinselcilik gibi geçici modalarını anımsattığı ölçüde, doğaüstüyle çok az ilgilendiler. Breton, 'mouvement flou' sırasında Gerçeküstücülerin kendinden geçme seanslarının ölüyle iletişime geçmeyle hiçbir ilgisinin olmadığını vurgulamaya özen gösterdi. Gerçeküstücülüğün en ince eleştirmeni Walter Benjamin, Gerçeküstücüleri ilgilendiren şeyin, dine ya da daha 'ötesi'ne ve hatta uyuşturuculara başvurmaktan çok, maddesel varoluştan elde edilecek 'din dışı aydınlanma' olduğunu vurgulamıştır; ve bu bağlamda, Gerçeküstücü ilgilerin sıklıkla Marksizm'le bağdaştırılması gerektiğini aklımızdan hiç çıkarmamalıyız.

Buna rağmen, ilk zamanlarda Breton'un, bir materyalist olsa da büyü hakkında yazan ve kendini ruhla maddenin uzlaştırılmasına adayan 19. yüzyıl Fransız yazarı Eliphas Lévi'nin düşüncelerinden etkilendiğini biliyoruz. Bu bizi Gerçeküstücülüğün simya anlayışına götürür. Bir tarafta, simyanın fiziksel işlemlerinden ithal edilen tinselliği alegorik biçimde anlatan eski büyülü gravürlerin salt tuhaf cazibesine kapılmış bir grup vardı. Max Ernst'in 'kolaj romanlar' için 1920'lerin sonlarıyla 1930'ların başlarında yaptığı illüstrasyonlar bu geleneklere çok şey borçludur. Diğer taraftaysa, Gerçeküstücüler, psikolog Carl Jung'un 1944'te sim-

yayı yorumlayacağı *Psychology and Alchemy* kitabını beklemeden önce sofistike bir yolu tahmin ettiler. Bu kitapta, Jung, Hıristiyanlığın, tene güvensizliğe işaret ederken günahtan kurtarılmaya önem verdiğini, oysa Hermetiklerin, erkek ve dişi ilkeleri çift cinsiyet sembolünde birleştirmek yoluyla madde ve ruhun uzlaştırılmasını vurgularken, simyasal alegoriyi bir Hıristiyanlık yorumu olarak kullandığını savunur. Bütün bunlar, açıkça, Gerçeküstücülüğün Katolikliğe saldırısına karşılık gelir ve çift cinsiyetin Gerçeküstücü sanatta ve yazıda geniş yer bulmuş olması şaşırtıcı değildir. Gene de, Georges Bataille'ın önceki bölümde tartışılan ve karşıtların kaynaşmasının uzlaşmadan çok ucube yaratacağını söylediği makalesini anımsamamız yerinde olur. Bu, Gerçeküstücü metafiziğin küstah yanıydı.

Eğer simya alternatif bir dünya görüşünü teşvik ettiyse, bilginin kendisiyle ortaya çıkan kategorileri baltalamakla ilgilenen Gerçeküstücü sanatın önemli bir kolu Aydınlanma sonrası dünyada örgütlenmiştir. Bu açıdan, Gerçeküstücüler, özellikle 16. ve 17. yüzyıl 'Wunderkammer' ya da 'tuhaf/antika şeyler dolabı' geleneğiyle ilgilendiler. İçindekilerle birlikte bu tür dolaplar, sonunda onların yerini alacak olan müzelerde kullanılmak üzere alternatif düzenleme ve (hem insan yapımı hem doğal) nesne sınıflandırma biçimleri sunmuşlardı. Analojinin ya da garip çağrışımın ilkeleri türlerin ya da birkaç türden oluşan cinslerin prensiplerine üstünlük sağladı. Gerçeküstücüler, sınıflandırma ilmine ait alternatif sistemlerle çeşitli bağlamlarda flört ettiler. Kendi kişisel sanat koleksiyonlarını, diyelim Dalí ya da De Chirico'nun resimlerini egzotik doğal nesnelerle ya da 'ilkel' yapıntılarla eşit değerde gösterilebilecek şekilde



Resim 25. Jan Švankmajer, *Natural Science*, asitle dağlanmış resim, 1973.

düzenleme eğilimindeydiler. Aynı şekilde, 1936'da Dalí, içinde fetişist bir mantığa göre özenli bir şekilde toplanmış nesnelerin (bir ayakkabı, birkaç süslenmiş hamur işi ve bir çifti seks yaparken gösteren bir biblo) olduğu bir tepsiden ibaret 'Gerçeküstü [bir] nesne' üretti; Gerçeküstücü harekete yetişmiş bir sanatçı olarak oldukça geç bir tarihte katılan Amerikalı Joseph Cornell tüm meslek yaşamını, içindeki nesnelerle (kil pipo, eczacı kavanozu, yıldız haritası, vb.) minyatür bir hayal dünyasını çağrıştıran kapağı açık küçük kutular üretmeye adadı.

Gerçeküstücülüğün bu yönü, gecikmiş sofistike bir Gerçeküstücülük formu uygulayan, önceki bölümde bahsettiğimiz Çek animatör ve yönetmen Jan Švankmajer'in çarpıcı bir resmine bakmakla biraz güncelleştirilebilir. 1970'lerin başlarında, Švankmajer, *Natural Science* (Doğal Bilim) ortak başlığı altında bir dizi asit dağlama resim üretti; levhalar üzerine yapılan bu çalışmalarda, rahatsız edici melezler üretebilmek için iskeletleriyle birlikte boyunduruk burulmuş hayvanlar resmedilmişti. Burada, içinde 'frotaj-lar'ını sergilediği "Histoire Naturelle" başlıklı bir albüm yayımlayan Max Ernst'e ölçülü bir saygı vardır, fakat Švankmajer Ernst'in mirasını yeniden canlandırır. Aynı zamanda, Švankmajer, istisnai sınıflandırmalarına eşlik eden şoke edici yalancı-bilimsel kısa yazılar yazdı. "Fellaceus Oedipus" (Resim 25) örneği, erkek yavruların dişinin yumurtladığı yumurtaların kabuklarını penisleriyle kırarak yumurtadan çıktıkları, Avustralya'ya özgü acayip bir hayvan türünü betimler. Anneler yeni doğan erkek yavruların cinsel organlarını emmeye başlar ve daha çok yumurta döllemek için spermleri yutarlar. Ardından, tüm yetişkin-

lerin 'dişi' olmasını sağlamak için, çenelerini kapatarak bu yavruları iğdiş ederler.

Buradaki kara mizah ve psikanalitik düşünceler üzerine oynanan kurnazca oyun Gerçeküstücülük ana-akımı ile tamamen aynı çizgidedir, ama Švankmajer'in doğal verilere dair sapkın kargaşası, Çek Gerçeküstücü geleneğe dahil bir sanatçı olarak onun kimliğine göre ayarlanır. Prag, 16. yüzyılın sonlarında (II. Rudolf dönemi) Wunderkammer'in belki de en geniş vatanı olmuştu ve Švankmajer'in yapıtı ironik olarak geçmişe, bu koleksiyonun harikalarına bakar. Bu, ilkin, alternatif bir bilgi sisteminin kaçınılmaz olarak 'evrensel'den çok 'yerel' köklerden kaynaklandığı bir tarz hakkında bir şeyler söyler. Aynı zamanda, akımın Fransız hayranı eğilimlerini yumuşatmaya hizmet eden Paris merkezli bir Gerçeküstücülük kavramına (1930 ve 1940'lar boyunca sömürgecilik etrafındaki Gerçeküstücü söylemle yankılanan bir konu) dair varsayımlar üzerine dolaylı yorumlar yapar.

Gerçeküstücülüğün kategorileştirmeyi çökerten ustalıklarına rağmen, bunların hâlâ Batılı entelektüel geleneklerin kurallarıyla oynadıkları iddia edilebilirdi. Bunun karşısında, hem Dada hem de Gerçeküstücülükte, insan doğası hakkındaki Batılı varsayımlarla daha doğrudan mücadele eder gibi görünen 'ilkel'e atalara özgü bir geri dönüş vardı. Bu bizi yeniden Bataille felsefesinin anti-hümanist akımına taşıyacaktır – Bataille'ın, Batı felsefesinin idealist alışkanlıklarına kökten bir şekilde benzetilemeyen karşısındaki ilgisi. Fakat bu tartışma için sonraki bölümü beklememiz gerekecek. Yukarıda söylenenlerden, Dadacıların ve Gerçeküstücülerin Batılı ikilikle içeriden mücadele edebilmek

için mistik ve büyüsel düşünce biçimlerini kullandıkları ortaya çıkar. Araştırdıkları şey, Gerçeküstücülerin sürekli olarak onayladıkları gibi, özgür kılmaydı. Ama Bataille'ın bu özgür kılmanın ruhun ya da aklın yararına çalıştığından kuşkusu yoktu. Beden için tasavvur edilen neydi?

## Bedensel ve Erotik

Romalılara yazdığı mektubunda (7:21-4) Aziz Paulus şöyle der: "Benim ruhsal varoluşum Tanrı Yasası'ndan zevk alır. Fakat bedenimde işleyen farklı bir yasa görüyorum. (...) Beni bedenimde işleyen günah yasasının tutsağı yapıyor." Beden hakkında bu tür bir dinsel karalama, Dadacı ve Gerçeküstücü sanatta 'bastırılmışın [şiddetli bir] geri dönüşü'nü oluşturur. Örneğin, Paris Dadasının ilk günleri olan Mart 1920'de, Francis Picabia, *391* adlı dergisinde "Kutsal Bakire" başlığıyla bir mürekkep lekesi röprodüksiyonu yayımladı. Arp'ın ilk dönem Zürih kolajları gibi bir tesadüf örneği olmasının dışında 'soyut' da olan bu mürekkep lekesi küfürlü imalar içeriyordu. Katolik doktrine göre, Kutsal Bakire İsa'ya gebe kalırken 'cinsel haz' yaşamamış ve 'el sürülmemiş' olarak kalmıştı. Picabia'nın lekesinin herhangi bir şey kadar akla getirdiği, son derece insani bir eylem olan kızlığın bozulmasının parlak fiziksel sonucuydu.

Bedensel deneyimin tabu olan görünümlerinin yeniden meydana çıkmasına dair bu zorlayıcı örnek, hem Dada hem de Gerçeküstücüğün geleneksel ahlak kriterlerinin reddiyle ne denli çok ilgilendiklerini gösterir. Ama bütün bunlar,

basitçe, babadan kalma [*paternal*] kültüre karşı Oidipal bir saldırı mı demekti, yoksa, tasavvur edilen beden için yeni bir rol müydü?

Dada'da, bedenin tensel terimlerde nadiren dikkat etmesi çok ilginçtir. Dans, Zürih grubunun Galerie Dada performanslarının bazılarında oldukça önemli bir rol oynadı. Dansın klasik kurallara meydan okuyan Macar öncüsü Rudolf von Laban, bir eleştirmenin belirttiği gibi, 'zarif deformasyon'da uzmanlaşan yıldız dansçısı Mary Wigman'la birlikte Dada akşamlarına bir dizi katkı yaptığı danslarını bedenin organik hareketlerine ve gerilme-gevşeme prensiplerine dayandırdı. Dada'nın kurucusu Hugo Ball, ki yeni dans biçimlerinin ateşli bir destekçisiydi, 1917'de Hans Arp'ın partneri Sophie Taeuber tarafından Dada Galerisi'nde gerçekleştirilen *Song of the Flying Fish and the Sea Horses* (Uçan Balıkların ve Denizatlarının Şarkısı) adındaki soyut bir dans gösterisi hakkında şöyle yazdı: "Parıltılarla ve balık kılçıklarıyla, göz kamaştırıcı ışıklarla dolu bir danstı. (...) Bedeninin hatları kırılıyor, her jest yüzlerce net, açılı, keskin harekete ayrışıyor." Fakat, bedeni dışavurumun daraltıcı alışkanlıklarından kurtarma çabasını talep eden ve, Laban'ın ideolojisinin terimleriyle, çıplaklık ve vejetaryenlik gerektiren alternatif yaşam biçimine dahil deneylerle uyuşmuş bu yenilikçi dansları motive eden, en katı anlamda, Dada ilgileri değildi. Erkek Dadacıların 'zenci dansları' da dahil olmak üzere bu danslar, daha çok, Dada performansının daha anarşik görünümlerine (tuhaflık, sinirlilik) yakındı.

Bunun da ötesinde, diyelim George Grosz'un Berlin Dada grafiklerinde (Resim 13) bulduğumuz bedenleri kentsel

varoluş ve savaşın etkileri harap eder. Askerlik hizmetinin sonucundaki sinir bozukluğunun acısını yansıtan 1917 yılı ortasına ait bir şiirde, Grosz kendisini "manometresi parçalanmış bir makine" olarak tanımladı ve Berlin Dadacılarının çoğu, betimledikleri figürlerin bedenlerinde ve yüz ifadelerinde 'mermi kovanı şoku' gibi savaşın neden olduğu bozuklukların travmatik etkilerini saptadılar. Hatta, Hausmann'ın ses şiiri, savaş nedeniyle terapi gören sinir hastalarının kekeme konuşma tarzlarının taklidi olarak düşünülebilir. Aynı şekilde, Duchamp'ın ya da Picabia'nın mekanikleşmiş varlıkları bedensel yabancılaşmayı akla getirir. Duchamp'ın *Büyük Cam*'ı için ayrı bir durumdan söz edilebilir. Sanatçının yapıta eşlik etmesi için tuttuğu notlara göre, makineye benzeyen cinsel figürlerin gaz ve elektrik gibi yakıtlarla çalıştırılması, doğal küreyle/alanla kışkırtıcı bir diyalogu sürdürsek de, yeni ve 'üretken' bir bedensel ekonominin tasavvur edilmesi gibi görülebilir.

Dadacılar gibi, Gerçeküstücüler de, çatışmalar sırasında bedene (erkek) uygulanan şiddetin inatçı hatırlatıcılarına rağmen savaştan sonra ulusal güveni yeniden tesis etmek amacıyla Fransız hükümetinin çabalarına karşı çıkarken, incinmiş ya da yaralanmış bedenlerin imgelerini ürettiler. Koltuk değnekli figürler, Dalí'nin yapıtlarında, özellikle de Lautréamont'un Gerçeküstücülüğün 'kutsal kitap'larından biri olan ve kitaptaki anlatıcı Maldoror'un bizatihi kendisinin hadım edilmiş, sakatlanmış bir erkeklik parodisi olduğu *Maldoror'un Şarkıları* için yaptığı 1933-4 tarihli illüstrasyonlarında sürekli tekrarlanan bir motif haline geldi. Bununla birlikte, kadın bedeninin tasvirine gelince, Gerçeküstücüler onu heteroseksüel güdüleri çizgisinde

açıkça yücelttiler. Genellikle parçalara ayrılmış olsa da, Gerçeküstücü beden çoğu kez travma yerine zevk ya da zevk veren acı vaat ediyordu. "Arzunun her şeye gücünün yetmesi," diye yazmıştı Breton, "baştan beri Gerçeküstücülüğün tek inanç eylemi olarak kalmıştır." 1928 ve 1932 yılları arasında, akımın yalancı-bilimsel eğilimlerinin çizgisinde, grup üyelerinin cinsel pratikleri ve eğilimleri konusunda olağanüstü açık sözlü bir şekilde sorgulandıkları 'Cinsellik Üzerine Araştırmalar' yürütüldü:

> André Breton: Valentin, mastürbasyon yapmak ve bir kadının kulağına boşalmak konusunda ne düşünüyorsun?
> Albert Valentin: Bunu hayal bile edemem. (...)
> Pierre Unik: Kulak dil içindir, penis için değil. (...)
> Georges Sadoul: Ya buruna?
> Paul Eluard: Bundan hoşlanmam. Burunlardan nefret ederim. Bir karmaşa. Ben karşıyım.

Sadece iki tanesinin *La Révolution Surréaliste*'te yayımlandığı bu seanslar, akımın yoğunlukla erkeksi ve homofobik eğilimlerini açığa çıkarıyordu. Breton, bu seansların birindeki tartışma eşcinselliğin kabul edilmesine doğru çok fazla sapınca, grubu odadan ayrılmakla tehdit etti. Bir başka seferde de, özellikle eşcinsellik konusunda daha açık fikirli olan Louis Aragon, ilgili tartışmanın 'erkek bakış açısının ağır basması'yla 'kısmen baltalanmış' olduğunu söylemeye cüret etti.

Erkek bakış açısı, kaçınılmaz olarak, akımın ürettiği hem görsel hem sözel çok büyük miktardaki erotik sanata egemen oldu. En uzlaşmaz örneklerden biri, belki de,

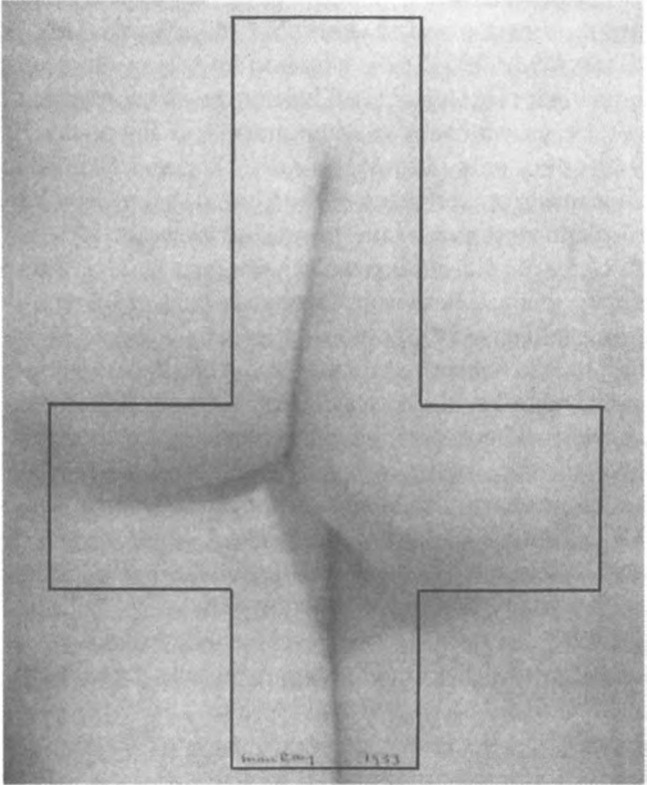
Georges Bataille'ın ilk baskısı Lord Auch takma adıyla 1928'de yayımlanan pornografik romanı *Gözün Öyküsü*'dür.* Tam olarak Gerçeküstü bir metin olmasa da, erkek ve kadın başkişilerinin tecavüzlerini ve bir papazın öldürülmesini içeren bir noktada romanın çılgına dönmüş ve rahatsız edici seks ve şiddet fantezileri, Gerçeküstücülüğe yazarın aynı dönemde kaleme aldığı diğer yazılardan çok daha yakındır. 1957'de Bataille, erotizmi, 'yaşamı ölüm noktasına dek onaylayan' felsefi bir konum olarak görecekti; geç 19. yüzyılın seks ve ölüm arasındaki fin-de-siècle** bağlantıları anımsatsa da, bu felsefi konum Marquis de Sade'ın düşüncelerine çok şey borçludur. Kadın Gerçeküstücülerin yapıtlarında buna kıyasla çok azı vardır. 1930'larda Gerçeküstücü yörüngede ün kazanmış küçük bir kadın sanatçı grubu, Çekoslovakya grubundan sadece Meret Oppenheim (Resim 22), Toyen (Marie Cernunová) ve Arjantinli/İtalyan ressam Leonor Fini, kadın erotik deneyiminin sadık taraftarları olarak ortaya çıkarlar. Özellikle Breton'un ataerkil tavırlarını sürekli olarak frenleyen Fini, kadın ilahların başkanlık ettiği bitkin, çift cinsiyetli erkek beden imgeleriyle erkek erotik şablonları altüst etti. 1944'te, Sade'ın *Juliette*'inin bir baskısını resimledi; çok kişisel terimlerle söylemek gerekirse, bu resimlerle, Fini, cinselleştirilmiş 'Sadeci kadın'ın bağımsızlığı kutluyordu.

Breton'un *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da 'Sadizmdeki Gerçeküstücü' diye övdüğü Marquis de Sade, cinselliğe yö-

* Georges Bataille, *Gözün Öyküsü*, çev.: Reşit İmrahor (İstanbul: Mitos Yayınları, Haziran 1995).

** Yüzyıl sonlarına ait. (ç.n.)

nelen Gerçeküstücü tutumların değerinin anlaşılmasında çok önemli bir figürdür. 18. yüzyılın adı kötüye çıkmış Fransız aristokratı ve pornografi yazarı, Gerçeküstücülerin dikkatini ilk olarak Guillaume Apollinaire aracılığıyla çekti ve erkeğin şehvetli zevk alma hakkını etik bir değer olarak



Resim 26. Man Ray, "Monument to D. A. F. Sade", fotoğraf, 1933.

tanımak isteyen bir grup tarafından yüceltildi. Sade, özellikle oğlancılık gibi 'sapkın' davranışları nedeniyle hayatının büyük bir bölümünü hapishanede geçirmişti. Sade'ın felsefi konumu hakkında, Gerçeküstücülüğe bağlı şair ve tarihçi Maurice Heine'ın araştırmalarının sonucu olarak 1930'ların ortalarına dek derinlikli bir bilgi ortaya çıkmasa da, Gerçeküstücülerin Sade yorumu, Man Ray'in 1933 tarihli "Monument to D. A. F. de Sade" adlı fotoğrafına bakmakla yakalanabilir.

Man Ray bu fotoğrafta, kaba etin çatlağıyla uyumlu olması için, çarmıha gerilmiş bir İsa heykelini ters çevrilmiş şekilde düzenlemiştir, ne var ki, bu çarmıha gerilmiş İsa heykelinin oğlancılığın Sadecı pratiğine ilişkin fallik/içe giren imalar da içerdiği açıktır. Gerçeküstücüler 'Cinsellik Üzerine Araştırmalar'ında kendilerini (heteroseksüel) oğlancılığın savunucuları olarak ilan ettiler; oğlancılığı, arzuyu belli bir neden olmadan doyururken, özellikle Kilisenin dölleyici bir 'görev' olarak anladığı seks düşüncesini sembolik olarak hor gören bir eylem gibi gördüler. Aynı zamanda, bu dönemde Fransa'nın aklına doğum oranının düşüklüğünü takmış olması ve üremenin aslında bir vatanseverlik görevi gibi düşünülmesi anlamlıdır. O halde, açıktır ki, Man Ray'in imgesi üreme karşıtı, din karşıtı ve milliyetçi karşıtı kanaatleri de beraberinde getirir. Sade'ın teşvik ettiği eylemlerin baskıcı ve aykırı doğası hakkında ortaya ne tür sorular atarsak atalım, Gerçeküstücülerin seksi genellikle karşılıklı terimlerle düşünmüş olduklarını, Sade'dan anladıklarının da, temelde, Kilisenin ve Devletin haklarının karşısında yer alan bedenin haklarına bir darbe vurmak olduğunu vurgulamak önemlidir.

Gerçeküstücülerin özgür ve yıkıcı cinselliğe olan ilgilerini, sıradan bir insandan çok, Alman sanatçı Hans Bellmer örnekler. İlk *Doll* mankenine ilişkin fotoğraflarının müsrif sanat dergisi *Minotaure*'da bolca yayımlanmasıyla grubun dikkatini çektiği 1934 yılında, Bellmer'in yapıtları, uzlaşmaz bir şekilde, merkezinde ergen ya da çocuk denebilecek kızların olduğu fantezilere dayanıyordu. 1932'de, Berlin'de, başrolünde bir kadın otomatın oynadığı Jacques Offenbach'ın *Tales of Hoffmann* operasından yoğun bir biçimde etkilenen Bellmer, sırasıyla 1933 ve 1935'te, iki oyuncak bebek mankenini yapacaktı. 137 cm. boyunda olan ilki artık yoktur, ancak mankenin sayısız fotoğrafı yoğun bir şekilde tacize uğramış bir çocuk manken ile bir tür yetişkin seks oyuncağı arasındaki haçı gözler önüne serer. Kolları yoktur, alçıdan gövdesi yarı açıktır, bir 'normal' bacak alçıdan yapılmıştır, daha basit olan diğeriyse, ucunda tahta bir ayak olan bir ağaç çivi parçasıdır. Gerçeküstücüler, Giorgio de Chirico'nun bazı resimlerinden sonra, bu mankeni bir külte (otomata yaklaştığı ölçüde Dadacıların büyülendikleri makine-biçimlerle ilginç bağıntıları olan bir kült) dönüştürmüşlerdi, ancak Bellmer'in yapıtı çok daha sarsıcı ruhsal bir alana dahildir. İkinci oyuncak bebek manken herhangi bir tek 'kimliği' reddeder ve Bellmer tarafından fotoğrafik düzenlemeler için bir araya getirilen, birçoğunun birçok kez kopyalandığı pek çok küresel mafsallı parçadan oluşur. Bu fotoğraflardan çok rahatsız edici bir tanesi, ağaçlık bir ortamda önümüzde duran tuhaf bir yaratığı gözler önüne serer; bedeninin üst tarafında bir çift bacak daha vardır. Arka plandaki bir erkek figürü, bir ağacın arkasından kayarken bakışlarımızdan sakınmaya çalışır.

Bellmer'in yapıtları, sürpriz olmayan bir şekilde, bu çalışmaları iflah olmaz kadın düşmanı yapıtlar olarak görenlerden, bu oyuncak bebeklerin Nazilerin iktidara gelmekte olduğu bir dönemde Berlin'de üretilmiş oldukları gerçeği göz önünde tutulursa, Nazi ideolojisinin teşvik ettiği bedensel ve cinsel 'normallik' kavramlarına verilmiş dolaylı yanıtlar gibi yorumlayanlara dek pek çok eleştirel tepkiye yol açmıştır.

Bununla birlikte, her şeyden önemli olan etki, kuşkusuz, kadın bedeninin zorlayıcı fetişleştirilmesidir. Göğüsler ya da bacaklar gibi korkunç derecede kötü bir cebirde birlikte kilitlenen bölümlerin çoğaltılması, Bellmer'in de çok iyi bildiği gibi, eninde sonunda klasik Freudcu fetiş kavramından kaynaklanır. Daha önceki yazıları üzerine inşa edilen 1927 tarihli çok önemli makalesinde, Freud, erkek fetişistin bir nesneye ya da bütünü yerine bedenin bir parçasına aşırı düşkünlüğünün, Oedipus Kompleksi içinden geçen biçimlendirici yolculuk sırasındaki özel bir 'an'dan türediğini iddia ediyordu. Bu an, erkek çocuğun, annenin aşikâr 'iğdiş edilmesi'ni gösteren fallusu olmaması durumunu bilinçsizce reddettiği andır. Fetiş, böylece, annenin kayıp fallusu yerine geçer ve kadının cinsel organının görünüşünün akla getirdiği iğdiş edilmeyi sembolik olarak hafifletir. Başka fetiş nesnelerinin çoğaltılması ya da yer değiştirmesi yoluyla ne kadar çok fetiş nesnesi ileri sürülürse, o kadar çok korku geriye itilir. İlginç bir şekilde, Bellmer'in 1940'larda yaptığı bazı hassas çizimlerde, erekte olmuş penisler vajinalarından çıkarken sırtüstü yatan, büyülenmiş genç kızlar görülür. Bu çizimler açıkça anneliğe özgü fallus fantezisiyle ilgilidir. Elbette, bütün bunlar, yoğunlukla ki-

şisel de olsa, Bellmer'in sanatının derinliğini de akla getirir.

Gerçeküstü erotik sanatın birçoğu temelde fetişist karakterdedir. Magritte'in *Tecavüz*'ünde (Resim 20) kadın gövdesi, saçı ve boynu üzerine yoğunlaşmak, temsili bir örnek olacaktır. Fakat, eğer tecavüz ya da bedeni insanlıktan çıkarma bundan meydana gelirse, Magritte'in başlığıyla ima ettiği gibi, bize kalan kesinlikle bazı önemli etik soruları sormaktır. Eğer bu kısım, ve genelde bu bölüm, Dada ve Gerçeküstücülüğün ikili düşünceye karşı koyacak yeni bir ikonografiyi nasıl geliştirdiklerini göstermişse, bu sürecin erkek bakış açısını yansıttığı inkâr edilemez. Kadın yorumcular, haklı olarak, kadın bedeninin ve buna paralel olarak dişiliğin, erkeğin psikoseksüel 'özgürlüğü'ne hizmet eden kadın bedenini görmeye gitmenin nesnelleştirmesi ve fetişleştirilmesi yoluyla sık sık alçaltıldığını savundular ve özellikle Gerçeküstücülük kadın bakış açısına aynı ağırlığı vermek konusunda nispeten pek az şey önerdi. Dada, erotizmle daha az ilgilenmesinden dolayı, daha az doğrudan kabahatli görünür. Gene de, burada, cinselliği ve erotizmi genel terimlerle çok da fazla düşünmüyoruz; düşünmeye başladığımız, cinsiyetin toplumsal konumudur. Başka bir deyişle, Dadacı ve Gerçeküstücü betimlemelerin 'politikası' hakkında düşünmeye başlıyoruz.

## V. Bölüm

# POLİTİKA

"Her şey yapılmayı bekliyor; *aile*, *ülke* ve *din* ile ilgili fikirlerin işe yaramaz olduklarını iddia edebilmek için her araç denenmeye değer olmalıdır."

André Breton'un *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'sundan alınma bu dramatik demeç, Dadacı ve Gerçeküstücü politikanın uzlaşmaz doğasını güçlü bir şekilde çağrıştırır. Ama söylem bir yana, bu akımların radikal politik amaçları ne kadar gerçekçidir? Bu noktadan sonra, çoğunlukla, bu akımların ideolojik kör noktalarını görünür kılmak için Dada ve Gerçeküstücülük üzerine olan güncel perspektiflere bakacağım. İlk iki kısım cinsiyet ve ırk sorunlarıyla ilgili. Burada, belki de, bu akımlarla aramızdaki tarihsel mesafeyi en şiddetli şekilde yaşarız. Dadacılar sık sık cinsiyetle ilgili sorunları hâlâ bizi de ilgilendiren yollarla araştırırken, Gerçeküstücüler başlangıçta Avrupa merkezli varsayımları sorgulamakta oldukça ileri görüşlüydüler. Cinsiyet ve ırk üzerine düşünceler bizi, son kısımda, Dada ve Gerçek-

üstücülüğün kapsamlı politik bağlantıları üzerine bir tartışmaya götürecek. Avrupa'nın politik tarihinin yoğun bir şekilde istikrarsız olduğu bir dönemde, bu akımların gerçek ideolojiler ve politik örgütlenmeler açısından vaatleri nelerdi? Tamamen 'angaje' mi olmuşlardı? Simgeledikleri ve savundukları her şeye rağmen, sadece birer 'sanat akımı' olarak mı sona erdiler?

## Cinsiyet

Cinsellikle ilgili Gerçeküstücü tasvirlerde yaygın olarak ortaya çıkan erkek, fetişist bakış açısını daha önce tartışmıştım. Ama bu, Gerçeküstücülerin kadınlara yönelik tutumlarının genelde olumsuz olduğu anlamına mı gelir? Ve onların bu tutumları Dadacı öncelleriyle nasıl karşılaştırılır?

Sanat tarihçisi Whitney Cladwick, Gerçeküstücü akımın yörüngesindeki kadınların esin perileri olarak idealleştirildiklerini ve, böylece, erkek imgeleminde, kendi özerkliklerinden sorumlu tutulmak yerine, büyücü ya da çocuk kadın gibi arketipler olarak basmakalıp kategoriler içine sokulduklarını kesinlikle ikna edici bir şekilde savunmuştur. Bu sanatçıların genellikle sevgilileri ya da karıları durumundaki bu tür kadınlar, örneğin Breton'un akıl hastası olan esin perisi Nadja ya da Dalí'nin karısı Gala, Cladwick'in deyişiyle, 'erkek yaratıcı döngüsünü tamamlamak' için var oldular. Gerçeküstücülük içinde sanatçı olarak ünlenen kadınların durumu bile, çoğunlukla erkek bir Gerçeküstücüyle olan ilişki sayesinde böyle olmak zo-

rundaydı; 1930'ların ortalarından 1940'ların başlarına kadar harekete dahil olmuş belli başlı kadınların bazıları (Meret Oppenheim, Leonora Carrigton, Leonor Fini ve Dorothea Tanning) Max Ernst'e romantik sevgi bağıyla bağlılardı. 1930'ların sonlarında Breton'un karısı olan Jacqueline Lamba'nın durumundaysa, kadının esin perisi statüsünden kurtulabilmesi ve kendi sanatsal yolunu izleyebilmesinden önce, ilişkinin boşanmayla sonuçlanması kaçınılmazdı.

Eğer Gerçeküstücülük kadını arzu kültünün çizgisinde idolleştirmeyle boğduysa, Dada çoğunlukla kadına yaratıcılığı için nefes alacağı boş alanlar sağladı. Zürih'te, Hans Arp'le Sophie Taeuber arasındaki ilişki buna bir örnektir. Arp ve Taeuber, Zürih Dadasının –Voltaire Kabaresi'nin kurulmasından hemen önce, 1915-16 civarında üretilen– ilk dönem soyutlamalarının bazılarında birlikte çalıştılar. Bunların bazıları, Arp'ın tasarımladığı fakat o sırada Zürih Sanat Okulu'nda tasarım dersleri veren Taeuber'in düzenlediği yün yapıştırmalardı. Dokumaların, güzel sanatlar bağlamında uygulamalı sanatları ya da el sanatlarını da anımsatacak şekilde sergilenmesiyle, Arp ve Taeuber, eski 'erkeksi' etki alanına çağrışım yaratan 'kadınsı' dekorasyon tekniğini stratejik olarak sokan ve, böylece, yağlıboya resmin geleneksel hâkimiyetine sadece bir Dada ruhuyla meydan okumakla kalmayan, aynı zamanda erkek merkezli yaratıcılık kavramını da sorgulayan ilk sanatçılar olarak görülebilirler. İtiraf edildiği gibi, Arp çoğu kez bu yapıtlarla saygınlık kazandı, fakat jestlerin stratejik anlamı eksilmeden kaldı.

Kadınlar başka Dadacı ilişkiler de geliştirdiler. Raoul Hausmann ve Hannah Höch'ünkü Berlin'deydi; bir yan-

dan evliliğini sona erdirmeyi reddeden diğer yandansa özgür aşkı savunan Hausmann'ın tarafında ilişki bu çifte standart nedeniyle fırtınalı olsa da, bu beraberlik Höch'e dikkate değer bir yaratıcı özgürlük fırsatı sunuyordu. Höch'ün bazı fotomontajları evliliğin yanlış taraflarını açığa vuruyordu (Resim 18) ve başkaları da, 1920'lerin başlarında, sporla ya da feminizmin politik gerekleri kadar reklamcıların ticari çıkarlarına da hizmet eden popüler kültürle ilgilenen kadın imgelerin yer aldığı bir tarzı benimseyerek Weimar Almanya'sındaki 'Yeni Kadın'ın konumunu araştırdılar. Bunun dışında, erkek Dadacılar Gerçeküstücüler kadar erkeksi olma eğilimindeydi.

Erkek Gerçeküstücülere geri dönersek, gene de, onların kadınlara ilişkin yaklaşımlarında aceleci yargılardan sakınmalıyız. Yapıtlarında dişiliğe yönelik çoğu kez olumlu tutumlar sergileseler de, yaşadıkları dönemin kadın sanatçılara karşı tutumlarını düşüncesizce kopya ettikleri iddia edilebilir. Bu açıdan, psikanalitik histeri temasına geri dönmekte yarar var. Özellikle kadın hastalarla sınırlı olan bu durum, 1870'lerin sonlarında Freud'un öğretmeni Charlot tarafından araştırılmıştı; Charlot, Paris Salpêtrière Hastanesi'nde* hastalar nazik bir şekilde düşüp bayıldıkları (ki baygınlık hastalığın bir karakteristiğiydi) bir sırada halka açık dersler vermiş birisiydi. Sonunda, Freud histeriye ait bulguların bastırılmış cinselliğin göstergeleri olduğu sonu-

* İlk başta bir barut fabrikasıydı ("salpêtre" yani güherçile barutu oluşturan unsurlardan biridir), ama sonra boşaltılarak yoksul Parislilerin barınmasına tahsis edildi. En sonunda, orospuların akıl hastalarının, delilerin, saralıların ve yoksulların tutulduğu bir hapishane olarak hizmet verdi. Fareleriyle de unutulmaz bir yerdi. (ç.n.)

cuna varmış olsa da, Gerçeküstücüler, 1928 yılında *La Révolution Surréaliste*'te bu durumu bir 'dışavurum aracı' olarak yüceltirken onun patolojik boyutunu önemsizmiş gibi göstermeyi seçtiler. Feminist kuramcılar, sürpriz olmayan bir şekilde, sosyal marjinalleşmeyi, ikinci derecede olmayı görmezden geldikleri ve güya böylesi 'şiirsel' durumlarda olmanın acısını çektikleri için Gerçeküstücüleri eleştirdiler. Bununla birlikte, bir psikanaliz tarihçisi olan Elizabeth Roudinesco, Gerçeküstücülerin histeriklere olan saygısını, Papin kardeşler (Resim 10) ya da Violette Nozières gibi kadın suçlulara verdikleri destekle birleştirmişti. Anne ve babasını zehirleyen ve yargılandığı duruşma salonunun harikulade bir şekilde altını üstüne getiren Violette Nozières, 1934 yılında Fransa'nın ilgi odağı olmuştu. Roudinesco, bu tür kadınları alkışlarken, Gerçeküstücüleri, özgürleşmiş kadın bilincinin modern biçiminin habercisi olan bu tehlikeli, yıkıcı dişiliği onaylayan sanatçılar olarak görür.

Gerçeküstücülerin dişiliğe yönelik bu klostrofobik saygısı, aslında, sanat tarihçisi Rosalind Krauss'un, Gerçeküstücü sanatın açıkça fetişist, nesnelleştirici kadın imgelerinin bile ilk-feminist terimlerde görülebileceğine dair savının politik olarak genişletilmesini olası kılıyordu. Krauss'a göre, eğer fetişizm cinsellik için 'normal' bir ilişkinin 'sapkınlığı' olarak anlaşılırsa, bu durum ister istemez yapay olanın fiyatını doğal olan üzerinden tespit eder ve, verili bir doğallığın ötesinde, 'kadın' kategorisinin toplumsal bir yapı olduğunu ileri sürer. Bu bakış açısından, Bataille'ın melezlik konusundaki günahkâr uğraşısı ya da Bellmer'in cinsel kısımlara yönelik takıntılı kümelemeleri, esas 'dişili-

ği' idealleştirmeyi reddetmelerinde ve temsil etmenin her durumda özünde doğaya aykırı olduğunu kabul etmelerinde onları tuhaf bir şekilde özgürleştiriyor. Bununla birlikte, Krauss'un feminist rakipleri, zekice düzenlemeye [*artifice*] bağlanıyor olmanın ille de kadını özgürleştirmeyeceğini iddia etmede acele ettiler; buna rağmen, moda reklamcılığı rakipsiz şekilde hileye/zekice düzenlemeye dayanır. Ayrıca, Susan Rubin Suleiman, Kraussçu fetişizm vurgusunun, fetişizm (Freudcu terimlerle) anneliğe özgü fallusun yerine geçecek çağrışımsal nesneler aracılığıyla kadının iğdiş edilmesi olasılığını engelleyen erkek bilinçsizi içerdiği ölçüde, ataerkil varsayımlara dayandığını ileri sürer. Böylece, fallusun mantığı yerinde bırakılır. Bunu, Gerçeküstücülüğün kaçınılmaz olarak erkeksi bir sembolik sistemi desteklemesi ve, cinsiyet politikası açısından, erkek temsil yapılarını onaylayabilmeleri için kadınların karşı-üretken olmaları takip eder.

Kadın Gerçeküstücü sanatçılar kendi cinsiyetleriyle ilgili sabit fikirlere kesinlikle meydan okudular. Burada, Claude Cahun önemli bir figürdür. Lucy Schwob'ta (Nantes, Fransa) doğan Cahun, 1920'ler ve 1930'larda ürettiği araştırıcı oto-portre fotoğrafların çoğu kez öznesi olan cinsel belirsizliği pekiştirmek için bir takma ad benimsedi. Bu belirsizlik tarihçileri yıllarca aldattı. Cahun, Whitney Chadwick'in *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985) adlı kitabının dizininde bile yer almamaktadır ve yeniden keşfedilmek için 1980'lerin sonlarına dek beklemesi gerekti. Fotoğrafları onu –vücut geliştiriciden Japon kuklasına kadar– çeşitli kılıklarda gösterir, öyle ki, dişiliği açıkça 'inşa edilmiş' bir şey haline gelir. Bir oto-portre-



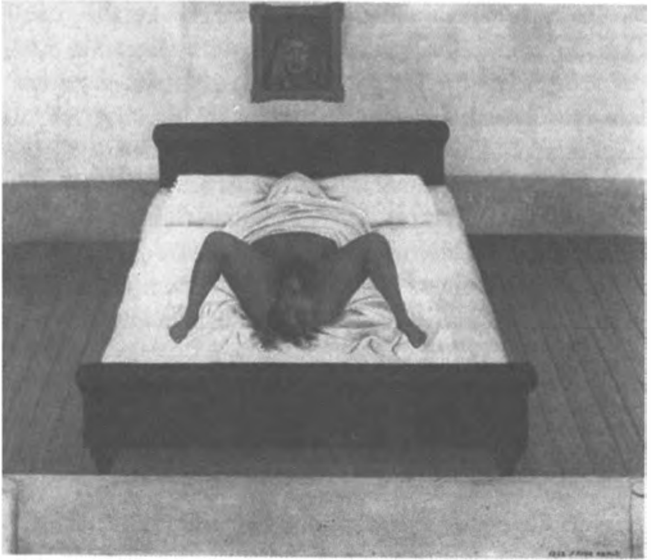
Resim 27. Claude Cahun, *Self-Portrait* (Oto-portre), fotoğraf, 1928.

sindeki (Resim 27) sert erkeksi görüntüsü lezbiyenliğinin ipuçlarını verir. Görsel betimlemelerde kadınların genellikle erkek bakışının nesnesi olduğunu bildiğinden, bakışımızı kafasına toplar. Bu arada, ayna görüntüsü bakışları başka yere yansıtır.

Son zamanlarda yeniden keşfedilen bir başka kadın sanatçı (ki bu kez New York Dada'sıyla bağlantılı) Barones von Freytag-Loringhoven'dır. Aslında bir Alman baronla evlenen fakat New York'ta meteliksiz kalınca geçinebilmek için sanatçılara poz vermek zorunda kalan barones, merak uyandıran eksantrik biriydi. Sık sık, kafasına bir kömür kovası geçirmiş ya da yüzüne mühürlü posta pulları yapıştırmış halde Greenwich Village boyunca yürürdü. Fakat harekete katkısı, 1917 tarihli bir hazıryapım olan ve şev kesme gönyesi içinde dikey konumdaki su borularından oluşan unutulmaz *God* hariç, tartışmalı şekilde azdır; 1921'de Duchamp ve Man Ray tarafından tasarlanan ve baronesi kasık kıllarını tıraş ederken gösteren, çirkinliklerle dolu başarısız film projesinin 'yıldızıyken' bu ikilinin mizahının dayanağıymış gibi görünür. O zaman, aşırı gayretli revizyonizmden sakınmak önemlidir. Bir figürün tarihsel olaylarla bağlantısını çarpıtma tehlikesi vardır. Önceden ihmal edilmiş kadınların yeniden keşfi Dada ve Gerçeküstücü bilimde çok önemli bir girişim olmuştur, ama kendine ait sorunları da vardır. Barones gibi sanatçıları, 'özel durumlar' olarak gettolaştırmak yerine, Dada ve Gerçeküstücülüğe dair öyküler içinde yazmak uygun görülebilir. Bu kitaptaki stratejim de kısmen bu olmuştur. Ne var ki, bu yöntem onların erkek merkezli kültürel ideolojilere tarihsel boyun eğişlerini pekiştirir mi?

Tarihçiler, her halükârda, bazı erkek Dadacıların ve Gerçeküstücülerin yapıtlarındaki kendini yansıtma derecesini değerlendirmekte başarısız olmuş olabilirler. Bununla birlikte, bu erkek sanatçıların kadınlara karşı davranışları çoğu zaman onları kendi zamanlarının çocuklarına dönüştürür – Fransa'da kadınlar İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar oy verme hakkını elde edemediler. Bununla birlikte, bu erkekler, belki de, erkeksi kimliklerinin bir şekilde kararsız ya da sorgulanmaya açık olduğunu anlamışlardır.

Erkeksilik, Dadacı ve Gerçeküstücü sanatta karmaşık yollarla tasvir edilir. Cinsel güç ve onun üretici ürünleri, edebiyatta şaşırtıcı şekilde nadiren tartışılmış olsa da, çoğunlukla değinilen bir temadır. Örneğin, 1934'te Max Ernst *Blind Swimmer* (Kör Yüzücü) adlı iki yarı soyut resim yapmıştır; başlığın kendisi, şiirsel olarak, erkeklik organını ve sperm kanalını anıştırırken, eş zamanlı olarak da libidinal enerjinin mutlak kaçınılmazlığını çağrıştırır. Ernst'in yapıtındaki körlük, önsezili içe dönme deneyimi temasıyla bağlantılıdır ve bu da bu temanın apaçık cinsel imalarının ululanmasını akla getirir. Benzer bir süreci, André Masson'un, üremenin (erkek) sanatçının bilinçsizliğindeki imgelerin üretimine benzeştirildiği *Kuşların Doğumu*'nda (Resim 16) görebiliriz: Vulva, en temel mecazi düzeyde, göğe yükselirken 'imgelemin uçuşları'nı çağrıştıran kuşlar doğurur. Bu doğum tasvirini Gerçeküstücülüğe bağlı Meksikalı kadın ressam Frida Kahlo'nun tasviriyle (Resim 28) karşılaştırırsak, bazı temel farklar ortaya çıkar. Kahlo'nun, annesinin üzerini örttüğü bedeninden kendi doğumunu resmettiği dikkat çekici özgünlükteki resmini, kısmen annesinin ölümü kısmen de doğmamış kendi çocuğunun ölümü



Resim 28. Frida Kahlo, My *Birth* (Doğumum), resim, 1932.

harekete geçirir. Aslında, Kahlo kendisini doğurur. Yapıtı, doğumun fiziksel olarak karmakarışık ve duygusal olarak travmatik olduğunu ileri sürerken, üremeye dair erkek çağrışımların lirizmini dolaylı olarak reddeder.

Bununla birlikte, erkek Gerçeküstücüler çoğaltmaya karşı tutumlarında idealisttiler (bu, gözden düşmüş psikanalitik 'rahim kıskançlığı' kavramını yeniden canlandırmaya neden olacaktı) ve hem kendi hem de kadınların üretken kapasiteleri üzerine içtenlikle kafa yordukları açıktı. Kadınlar fetişleştirilse de, cinselliği kavramlaştırmanın özellikle erkeksi yollarını dikkate değer bir şekilde ortaya

koyuyorlardı. Bu anlamda, yaklaşımları, erkeksiliğin 'yapıbozumu'nda şu an bizi ilgilendiren şeyle aynı safta düşünülebilir. Bu ilgi, gene de, Dada içinde en acil konudur.

New York'ta Marcel Duchamp, *Büyük Cam* adlı yapıtında cinsel farklılık olgusunu araştırmıştı. Erkeksilik, ya da daha doğrusu erkek yetersizliği, yapıtın merkezi temalarından biriydi. Yapıtın yanı sıra tuttuğu notlarda, Duchamp, alt kısımda yer alan ve "elmadan yapılmış kalıplar" olarak tanımladığı tuzağa düşmüş Bekârlar hakkında, muammalı bir iddiada bulunur: "Asla maskenin ötesine geçemeyecekler."

1921-24 arasında Duchamp, Man Ray'in çektiği bir dizi fotoğrafta, Rrose Sélavy adlı bir kadının alter egosu kılığına girdi. Bu fotoğraflar, Claude Cahun'un bakmış olduğumuz 'oto-portreler'iyle (Resim 27) ilginç bir şekilde yan yana konuldu. Cahun'un cinsiyet kaymalarıyla karşılaştırıldığında Duchamp'ınkiler oldukça isteksizdir. Bu fotoğrafların birinde, sanki Duchamp bu sahte gösterinin etkisizliğini kabul ediyormuşçasına, Rrose'un yüzünün cildi şüphe uyandıracak kadar pütürlü görünür. Bu durum, Susan Rubin Suleiman'ın Dadacı/Gerçeküstücü ikonografinin ataerkil temeli hakkında söylemeye çalıştığını akla getirince, Rrose'un gizliden bir fallusu olduğuna işaret eder biçimde yorumlanabilir: Psikanalitik terimlerle söylersek, o bir 'fallik anne'dir. Bu, bu bölüme, doğrudan doğruya kadın düşmanlığı virüsünü bulaştırabilir, ancak aynı kesinlikle iddia edilebilir ki, Rose, 20. yüzyılın başlarında Fransa ve Amerika'da ortaya çıkan özgür 'erkeksi kadın'a (femme-homme), her ne kadar kendi fotoğrafları Duchamp'ınkilerden daha ileri bir tarihe ait olsalar da, bir dereceye kadar

Claude Cahun'u da kapsayan ironik bir tepkiyi simgeler. Duchamp, hem bekâr erkek statüsünü sadık bir şekilde korurken hem de *Fountain* (Resim 3) gibi yapıtlarında erkek merkezli bir sanat söylemini alegorikleştirirken, yapıtında olduğu kadar yaşamında da ayrılıkçı bir dünya görüşünü elinde evirip çevirmişe benzer. Bütün bunlar kadın ayrılıkçılığına züppece bir tepki gibi görülebilir. Duchamp, Gerçeküstücü saflarda 'yaşama dönüştürmek' için dişiliği dizginleyip ondan yararlanmak yerine, erkek sanatçının kendi cinsiyetini yeniden tanımlaması gerektiğini ima eder.

## Irk Sorunları:
## Anti-Sömürgecilik ile 'İlkelcilik'

Eğer Dada'nın cinsiyete yönelik tutumu Gerçeküstücülüğün politik tutumuna kıyasla bizim şimdiki politik tavrımızla daha uyumlu görünüyorsa, ırksal konulara ilişkin olarak farklı bir durum yaratılabilir. Fakat, ilk önce, 'ilkelcilik' sorusunu düşünmek gerekir. Sözde 'ilkel sanat', 20. yüzyılın başlarında, Picasso'dan Alman Dışavurumculara kadar sanatçılarda büyük bir merak uyandırdı. Afrika maskları çevresinde özel bir kült gelişti. Avrupa kültürünün aşırı sofistike modern eleştirisinin bir parçası olarak asıl 'kökenler'e atalara ait bir biçimde geri dönmenin yanında, insan formunu kökten bir şekilde basitleştirmenin de yollarını önerdiler (iyi bilindiği üzere, Picasso'nun onlardan 'akla yatkın' olarak bahsetmiş olduğu söylenir).

Bu tavır Dada'ya kadar yayıldı. Janco'nun Zürih temelli Voltaire Kabaresi resmine (Resim 2) tekrar bakacak olursak,

sahnedeki Dadacıların, bu performanslar için bizzat Janco'nun kendisinin ürettiği, mukavva ve sicimden kabaca yapılmış, aşırı ve zevksiz bir şekilde boyanmış masklar taktıkları görülürken, sanatçının sahnenin arkasındaki duvarda asılı büyük bir maskın varlığını kaydetmiş olduğunu fark ederiz. Hugo Ball'ın günlüğünden biliyoruz ki, 'zenci dansları' Dada gösterilerinin ayrılmaz bir parçasıydı. Oyuncuların, 'sahiplenme' olgusuyla da birleşince, bu danslara ritüele özgü anlamlar yükledikleri görülür. Ball şöyle yazar: "Her bir mask için uygun bir kostüm yeterli değildi, masklar aynı zamanda, melodramatik ve hatta deliliğe yakın oldukça özel jestler gerektiriyordu." Bununla birlikte, bu parçaların doğru kültürel bağlamlarını (muhtemelen, sonradan Afrika ve Okyanusya sanatı üzerine makaleler yazan Tristan Tzara hariç) sadece birkaç Dadacı gerektiği gibi anlayacaktı. Berlin'de Hannah Höch, 1925-30 civarında bir foto-kolaj serisi hazırladı; *From an Ethnographic Museum* (Bir Etnografya Müzesinden) başlıklı bu çalışmada, Höch, temel teşkil eden Batılı 'güzellik' kavramlarının bir eleştirisi olarak, siyah kabile masklarının fotoğraflarını Avrupalı beyaz kadınların bedenleri üzerine kışkırtıcı bir şekilde yerleştirdi. Bu çalışmalar Afrika estetiğine değerini tam olarak Avrupa estetiği üzerinden veriyordu, ama bunu yaparken Afrika'nın hâlâ egzotik 'öteki' olduğunu varsayıyordu.

Gerçeküstücülüğe dönecek olursak, 'ilkel' yapıntılar, Max Ernst, André Masson, Alberto Giacometti ve Victor Brauner gibi sanatçılar için mutlak esin kaynaklarıydı. Bu kez nesneler, Amerikan yerlileri, Eskimolar ve Okyanusya kavimlerinin yapıtlarıydı. Afrika sanatı Gerçeküstücüler

için daha az popülerdi, bunun kısmi nedeni bu sanatın Kübizmdeki biçimselci kullanımıydı; oysa, girift sembolizmlerinin yanı sıra anatomilerinin getirdiği şaşırtıcı özgürlükleri nedeniyle, özellikle Okyanusya yapıntılarına hayrandılar. 1929'da, Gerçeküstücüler, Belçikalı Gerçeküstücü dergi *Variétés*'de yeni çizilmiş bir dünya haritası yayımladılar. Haritadan Fransa ve ABD tamamen çıkarılmış, Polinezya, Meksika ve Alaska'nın devasa önemde oldukları varsayılmıştı. Yapıtlarında sanatçılar neredeyse bilimsel bir seçmecilik sergilediler. Giacometti, 1931 tarihli ağaç heykeli *The Cage*'te (Kafes) bir yapı iskelesinde tuzağa düşürülmüş ve saldırgan bir şekilde parçalanmış haşarata benzer formların kaynağı olarak, New Ireland'dan gelme Mallanggan heykelciklerinin biçimsel niteliklerini kullandı. 1920'lerin sonlarında Easter Adası kuş figürlerini resimlerinde anıştırmaktan, 1940'larda yaptığı totem heykellerine referans oluşturan Amerikan Kachina yerlilerinin oyuncak bebeklerinden yararlanmasına dek, Max Ernst'in doymak bilmez yağmacılığı olumluydu.

Gerçeküstücülerin ödünç aldıkları şeylerin kapsamı, 1920'lere doğru, etnografya yazınının Fransa'da dikkate değer bir şekilde genişlemesiyle birlikte gelişti. Sanatçıların çoğu, Lucien Lévy-Bruhl ve Marcel Mauss ya da İngiliz antropolog Sir James Frazer örneklerinde olduğu gibi, deneyimli ve yetenekli kişilerdi. İngiltere'deki sosyal antropolojiyle karşılaştırıldığında, Fransa'daki 'etnografya'ya yönelik ilgi akademik uzmanlaşmadan 'güzel yazılar'a dek genişledi; 1920'ler ve 1930'larda Fransa'daki kültürel hayat, 'ilkel' olana doğru yoğun bir tutumsal dönüşüme tanıklık etti; bu dönüşümü, kabilelere ait dağınık ve düzensiz egzotik

nesne koleksiyonuyla, etnik özgüllükle ilgilenen ve farklı kültürel nesneleri hiyerarşik olmayan bir tarzda sergileyen Musée de l'Homme'u (1937'de kuruldu) destekleyen, Paris'teki eski Trocadéro Müzesi simgeliyordu.

Bu önemli sapma, Bataille etrafındaki muhalif Gerçeküstücü grubun yayın organı *Documents*'in arkasındaki itici güçtü. Doğrusu, Musée de l'Homme'u kuran Paul Rivière, Paris Institut d'Ethnologie'nin kurucularından Raul Rivet, eski Bretoncu Gerçeküstücü ve etnograf Michel Leiris, derginin kurucuları ve yayın grubu arasında yer almaktaydı. Dergi sayfalarının karakterini, Amerikalı kültür tarihçisi James Clifford'un 'etnografik Gerçeküstücülük' diye adlandırmış olduğu kültürel sürekliliğin görelileştirilmesi bağlamında, kültürel açıdan 'yüksek' ve 'düşük' nesneler ve uygulamalar arasında yapılan serbest değişiklikler oluşturur. Geleneklere uymayan 'sözlük tanımları'ndan bir tanesi (örneğin, 'insan') dergide yayımlandığında, bir İngiliz kimyager tarafından şöyle özetlenir:

> Normal bir insanın bedensel şişmanlığı tuvalet sabunundan yedi pasta yapmaya yeter. Organizmada orta boy bir çivi yapmaya yetecek kadar demir bulunur. (...) Fosfordansa 2.200 adet kibrit yapılabilir.

Elbette, bu tür irkiltici yan yana getirmelerin kendine özgü erotizmi vardır, ama bu örnek, beyaz ten ve Kartezyen ussallık üzerine kurulu, daha önce 'ilkel' kavramının üzerinde ve karşısında desteklenmiş olan Avrupa merkezli 'insan' kavramının otoritesini sarsmaya hizmet eder.

Şimdi, Gerçeküstücükle bağlantılı söylemlerdeki yoğun sömürgecilik karşıtı ruha dair bir giriş yapmadan önce, Gerçeküstücülüğün etnisiteye ilişkin olarak faal bir şekilde siyasallaşmasının önemini kavrayabilmek için, 'resmi' Gerçeküstücülüğe ve André Breton'un Fransız Batı Hint Adaları'ndaki 'zenci' hareketinin yükselişine verdiği tepkilere geri dönmemiz gerekir. Gerçeküstücüler 1925 gibi erken bir tarihte Fransız sömürgeciliğine karşı çıkmışlar, açıkça politik eylemlerinin ilkinde, Fas'ta Fransız yetkililerine karşı verdikleri mücadelede Riff kabilesini alenen desteklemişlerdi. 1931'de, Fransa'nın bölgesel gücünü kutlamak için Paris'te açılan sömürgecilik yanlısı büyük bir sergiyi protesto ettiler. Hem el ilanları dağıtarak hem de sergiyi gezmeye giden insanları uyararak, "The Truth about the Colonies" (Sömürgeler Hakkındaki Gerçekler) isimli alternatif bir sergi oluşturdular. Gösteride, Batı'nın dinine ve ekonomik fetişizmine veciz bir anıştırma olarak 'Avrupa fetişleri' adının verildiği zenci çocuk şeklindeki bir toplama kutusunun yanında Katolik tarzda bir Bakire ve İsa heykelciğinin sergilendiği bir vitrin vardı ve burada 'fetişler' gibi kabilelere özgü nesneler hakkındaki Batılı fikirler üzerine anlamlı yorumlar yapılıyordu. Bununla birlikte, 1930'ların sonu, Gerçeküstücü hareketle sömürgeci geçmişleri olan yazarlar arasında yeni yeni kurulan bağlantılar sayesinde hızlanan sömürgecilik karşıtı duyarlığa tanıklık etti. Burada en önemli isim şair Aimé Césaire'di.

Aslen Martinik Adası'ndan olan Césaire, 1930'ların sonunda Paris'te eğitim görmüş, ama 1939'da ülkesine geri dönmüştü. 1941'den itibaren, karısı Suzanne ve filozof

Réne Ménil'le birlikte, *Tropiques* adında, Paris'teki Vichy hükümetine karşı olan muhalefeti, 'zenci' hareketi ideolojisinin esaslarıyla birlikte Gerçeküstücülüğün özgürlükçü ilkelerine duyulan takdirle birleştiren bir dergi yayımlamaya başladı: 'asimle edici' ideolojinin karşısında, Fransa'nın kolonilerine dönük siyasetini baltalayan bir siyah kimlik iddiası. 1941'de André Breton, Alman işgalindeki Fransa'dan kaçtığı süreçte, ABD'ye giderken Martinik Adası'nı ziyaret etti ve burada hem Césaire'i hem de *Tropiques* dergisini keşfetti. Sonradan, 1938-39 yılında Césaire'in yazdığı uzun bir şiir olan *Return to my Native Land* (Doğduğum Ülkeye Geri Dönüş) için, "zamanımızın en büyük lirik anıtından başka bir şey değil" iddiasında bulunacaktı. Bu, asla, Breton'un sömürgelerle olan ilişkisinin sonu değildi. 1945'te, bu kez İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Amerika'dan Fransa'ya dönmesinden hemen önce, Gerçeküstücülük dersleri vermeye Haiti'ye gitti. Haiti, 1804 gibi erken bir tarihte bir köle ayaklanması yaşamıştı, ama 1915'ten beri, Birleşik Devletler'in hâkimiyeti altındaydı. Ülkenin Amerika tarafından desteklenen başkanıyla tanışmayı reddetmiş olması Breton'un açıkça politik tek davranışı olsa da, Gerçeküstücü liderin varlığının genç entelektüeller arasında görüş ayrılıklarının ortaya çıkmasında ve bir devrimin patlak vermesinde bir katalizör rolü oynadığı görülür. O halde, bir kerelikte olsa, Gerçeküstücü söylemin gerçek bir devrime katkısı olmuştu.

Césaire'in şiirine ya da özellikle *Doğduğum Ülkeye Geri Dönüş*'e bakacak olursak, bu şiirde, bağdaşmaz şeyleri yan yana getiren Gerçeküstücü tekniklerin, Paris'ten çok uzak-

ta, bir halkın geçmişte maruz kaldığı baskıya karşı öfkesinin ve yeni bir dile duyduğu arzunun iletilmesinde kullanılmış olduğunu vurgulamak önemlidir:

> ama Vicdan Azabını öldürebilir misin, güzel yüzüyle, çorba kâsesinde bir Hotanto'nun kafatasına rastlayınca serseme dönen bir İngiliz hanımının yüzüyle? (...) Büyük sözlerin



Resim 29. Wilfredo Lam, *The Jungle*, yağlıboya resim, 1943, New York Modern Sanatlar Müzesi.

ve büyük yangınların kokusunu yeniden keşfetmek istiyorum. Fırtına demek istiyorum. Tornado demek istiyorum. Yaprak demek istiyorum...

Buradaki tutku düzeyi, Gerçeküstücülükten etkilenmiş bir diğer isim olan ve uzun süre Avrupa kültürüyle ilgilendikten sonra doğduğu sömürge topraklara geri dönen Wilfredo Lam'ın görsel sanatlarda verdiği yapıtlarından aşağı kalmaz. Aslen Kübalı olan Lam, Madrid'de eğitim gördü ve bir ressam olarak önce Picasso'yla sonra da 1938'de Gerçeküstücülerle tanışması onu derinden etkiledi. Breton'la birlikte gittiği Martinik üzerinden Küba'ya geri dönmesi, ona büyük yapıtı *The Jungle*'ı esinledi.

Klostrofobik bir yeşillikle kuşatılmış çıplak figürlerin frizinden oluşan resim, Fransız 'naif' ressam Henri Rousseau'nun masum egzotik ormanlarıyla, Picasso'nun yeni ufuklar açan ön-Kübist başyapıtı *Les Demoiselles d'Avignon*'da (1907) betimlenen genelev kadınlarının şeklen ayırıcı görüntüsü arasında bağıntılar kurmak için, Gerçeküstücülükten türetilmiş kapsamlı bir 'ilkelleştirici' söz dağarı kullanır. Lam, dikkatimizi sömürgeciliğin ormana [*jungle*] yaptıklarına çekerken, şöyle yazar:

> Rousseau (...) ormanda olanları kınamaz. Ben kınıyorum. Canavarlarıma/ucubelerime ve onların hareketlerine bakın. Sağda duran ve kıçını uzatan bir tanesi, bir orospu gibi müstehcen. Sağ üst köşedeki makasa da bakın. (...)

Gerçeküstücülüğü zenci hareketinin ilk zamanlardaki heyecanının dillendiricisi olarak kabul etmek, etnik kimli-

ğe ilişkin olarak hareketin siyasallaştırıldığını ileri sürmek gibi görünebilir. Bununla birlikte, bu tür hareketleri içerisi (Paris temelli hareketin ana-akımı) değil, dışarısı güdülemiştir. 1938 kadar geç bir tarihte, 'resmi' Gerçeküstücüler, özellikle de Breton, diğer kültürleri hâlâ egzotikleştirebiliyorlardı. Örneğin, 1910-17 arasında bir halk devrimi yaşamış olan Meksika, *par excellence* devrimci bir ülke olarak algılanıyordu. 1938'de Breton, Gerçeküstücülüğün uluslararası yaygınlığını onaylama hevesiyle, Çekoslovakya, İngiltere ve başka yerlerdeki ileri karakolların gelişmesi çizgisinde Meksika'yı ziyaret ettiğinde, Sosyalist Gerçekçi Diego Rivera'nın değil, Rivera'nın karısı Frida Kahlo'nun yapıtlarına hayran kalmıştı. Hareket hakkında bilgisi olmasa da, Kahlo'nun çalışmalarının Gerçeküstücü yapıtlar olduğunu iddia etti. Tersine, Kahlo, kendi yapıtlarının (özellikle otobiyografik olanların) özünde gerçekçi olduğunu düşünüyordu. Referans noktaları çok büyük oranda Meksika'ya özgüydü. *Doğumum*'un (Resim 28), çocuk doğururken ölen kadınlar için kutsal sayılan Aztek tanrıçası Tlazoltéol'a edilen bir çeşit dua olması kadar Katolik bir adak olarak teneke kutu üzerine resmedilmiş olması, resimdeki, daha önce tanımladığımız, dayanılmaz derecede acı veren kişisel referansları pekiştiriyordu. Kimliği, çabalanacak değil fakat esasen sorgulanacak bir şey olarak gören Breton'un, Kahlo'nun Meksikalı kökleri araştırmasına karşı duyarsız görünmesi gerekiyordu, ki Kahlo'nun da Breton'un kuramlaştırmasından sıkılmış olduğu görülür. Temel olarak, Breton Kahlo'yu egzotikleştirdi; bir keresinde onu, alışılmış erkek Gerçeküstücü tutuma uygun şekilde, "bir bombanın çevresindeki kurdele" olarak betimledi.

Kübalı yazar Alejo Carpentier gibi bazı Gerçeküstücülük eleştirmenleri, her ne kadar biz Gerçeküstücülüğün aynı zamanda egemen erkek öznelliği belirttiğini düşünsek de, hareketin söylemini 'uluslararasıcılık' ve, çelişkileri uzlaştırma amacını da, Breton'un Hegelciliğinde olduğu gibi, 'fark'ın –özellikle kültürel koşullarda– reddedilmesine eşdeğer olarak görmüşlerdir. Carpentier'e göre, Avrupalı Gerçeküstücülük, büyü inancının kalıntılarının hâlâ yaşadığı Latin Amerika ve Karayipler gibi yerler hareketin gerçek yurdu olduğu halde, diğer kültürlerin içinde bulundukları koşulların özlemini çekiyordu.

Bu bakış açısını aklımızda tutarak, hem Dada hem de Gerçeküstücülük tarafından desteklenmiş uluslararasıcı dünya görüşünün hoşgörüsünü bile sorgulayabiliriz. Geliştiği yerlerin çeşitliliğine rağmen Dada, –Zürih'teki Janco ve Tzara'nın anavatanları Romanya'daki avangard hareketlerle devam eden bağlantıları da dahil olmak üzere– hareketin Doğu Avrupa bağlantıları üzerine yapılan son araştırmalara ve 1920 ve 1925 arasında gelişen –ve çok geçmeden Dada'yı daha geniş küresel bir kapsamda görebileceğimizi akla getiren–Japon akımına rağmen, büyük ölçüde Batılılaştırılmıştı. 1930'larda, Gerçeküstücülüğün Yugoslavya, Danimarka, Kanarya Adaları ve, 1937'de Tokyo ve Kyoto'da düzenlenen uluslararası bir sergiyle, bir kez daha Japonya gibi yerlerde filizlendiği görülebilirdi; ancak bu bütünlüklü bakış açısı temelde Avrupa merkezliydi. 1955'te Breton, geçmişe, Gerçeküstücülerin Batılı olmayan kültürlere duyduğu saygıya baktığında, hüzünlü bir şekilde şöyle itiraf edecekti: "Onların sanatından çekip almayı başardığımız esin, sonunda, temel organik bağın olmayışı

yüzünden, ardında bir köksüzlük etkisi bırakarak etkisizleşti." Bizim hiç değilse şu an için yapabileceğimiz şey, bu dokunaklılığı hissetmek ve onun dürüstlüğünü takdir etmektir.

## Politik İşbirliği

Dada ve Gerçeküstücülüğün cinsiyet ve ırk politikalarıyla kurduğu bağlantılar, doğal olarak onların bireysel özgürlüğe duydukları ilgiden kaynaklanmıştır, ancak bu akımların 'acımasız' siyaset dünyasıyla ne tür bağlantıları vardı. Eğer Dada'nın sadece Birinci Dünya Savaşı'yla değil, aynı zamanda Rus Devrimi'yle de aynı zamanda doğduğunu ve Gerçeküstücülüğün Stalin ve Hitler'in yükselişine koşut geliştiğini düşünürsek, bireyciliğe ve usdışılığa odaklanmalarının bu tür çok önemli politik olayların ve tercihlerin gereklerini nasıl karşılayabildiğini merak edebiliriz. Bununla birlikte, her iki akım da, estetikle sosyal deneyim arasında bağlantılar oluşturacak gerçek avangard itkiyi politik işbirliği kurmakta buldular.

Dada olayında bakmamız gereken, hemen hemen tümüyle Berlin grubudur. New York ve Paris'teki Dadacıları kısmen politika, genel olarak da, güçlü bireyci konumları çizgisindeki anarşist ya da sendikal-anarşist düşüncelere yönelmek büyük ölçüde hayal kırıklığına uğrattı. Zürih grubu da anarşizmi savunuyordu. Özellikle Ball, Rus ideologu Mihail Bakunin'in yazılarıyla (Bakunin, insanın temelde iyi olduğu varsayımını sonunda reddedecek ve Katolikliğe dramatik bir şekilde geri dönecek de olsa) derin bir ente-

lektüel ilişki içindeydi. Zürih Dadası sona yaklaşırken ve Walter Serner ile Tristan Tzara giderek olumsuz bir tutum takınırken, Almanya'da bir devrim olasılığının geçici olarak neşelendirdiği bazı grup üyeleri, zamanında Arp ve Taeuber'in yapmış olduğu gibi, sanatla zanaat arasındaki farklılıkları yıkmak adına orta çağlara bakan 'Yeni Hayat' sergi grubu benzeri ütopik projelerle ilgilenmeye başladılar. Fakat, Berlin'den Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'in katledildikleri haberinin gelmesi, politika yerine soyutu kabul eden Zürih grubu için ölümcül bir hayal kırıklığı oldu. Hannover'deki Schwitters bu olaydan bir inanç makalesi çıkardı. Ama, Berlin'de, politik gerçekler cesaretle karşılanmak zorundaydı.

Daha önce belirtildiği gibi, Berlin grubu anarşist ve komünist iki fraksiyona ayrılmıştı. Anarşizmi savunanlar, özellikle Raoul Hausmann ve Johannes Baader, tıpkı Zürih grubu gibi, küçük ölçekli topluluklar fikrine ilgi duydular ve örgütlü politik oluşumlara kuşkuyla baktılar. Bir süre sonra Hausmann şöyle yazacaktı: "Komünizm, pratik olarak örgütlenmiş Dağdaki Vaazdır, bir ekonomik adalet dinidir, güzel bir deliliktir." Alman Komünist Partisi (KPD) üyeleri Herzfelde-Heartfield-Grosz için, Dada'nın politik bir ideolojiye dönüştürülüp dönüştürülmediğine bakmamız gerekecek.

Grubun anarşist kanadıyla birlikte çalışan Luxemburg ve Liebknecht'ın katledilmelerinden kısa bir süre sonra bu grubun yayımladığı ve kabağında onları da gösteren *Herkes Kendinin Futbol Topu* (Resim 12) isimli dergiye bakmak, grubun politik görüşleri hakkında pek şüpheye yer bırakmayabilir. Derginin içinde "Devrim tehlikede" iddia-

larına ve Berlin'deki yeni sosyalist çoğunluk hükümetinin üyelerini kitleleri Bolşevizm korkusuyla heyecanlandıran Katolik Kilisesi'nin kuklaları gibi betimleyen George Grosz'un bir karikatürüne rastlarız. Walter Mehring, bizzat Dadacıların kendilerinin kentin işçi sınıfı mahalleleri boyunca ve küçük bir bandonun eşliğinde derginin reklamını nasıl yaptıklarını hatırlattı. Dergi, 15 Şubat 1919 tarihinde resmen yasaklanmadan önce, dikkate değer bir sayıda, 7.600 adet sattı.

Herzfelde'nin solcu yayınevi Malik-Verlag, daha sonra, birkaç sayı *Die Pleite* (Müflis!) adlı dergiyi yayımladı. Derginin Sovyet yanlısı tutumu Herzfelde'nin birkaç hafta tutuklu kalmasına yol açtı. Hapishaneden çıktıktan sonra yayımladığı derginin 3. sayısının Grosz tarafından yapılan kapağı, anlamlı bir şekilde, Spartacus Birliği üyelerinin katledilmelerini betimliyordu – cesetlerin etrafa saçıldığı bir caddenin ortasında, savunma bakanı Gustav Noske bir elinde kılıç diğerindeyse bir bardak şampanyayla dikiliyordu. Altında iğneleyici şu sözler yazılıydı: "Şerefe Noske – Proletarya zararsız duruma getirildi!"

Burada güçlü bir satirist çizgi sergilenir, ama Herzfelde-Heartfield-Grosz fraksiyonu, Spartacus Birliği'nin yıkılmasından sonra Almanya'daki komünist davaya pek de hizmet etmedi. Partinin entelektüalizm karşıtı tutumunu ve liderlik zaafını alaya alan Herzfelde, çoğunlukla Alman Komünist Partisi'ni (KPD) eleştirdi. Dadacılar kendi idealleri için başka yerlere, en başta Sovyet komünizmine, ama aynı zamanda da, bazı Heartfield ve Grosz fotomontajlarında bir idealleştirme öznesi olan ABD'nin üstün makine çağına baktılar. Daha sonra Heartfield, Hitler'in komünist yayın-

larda yükselişine yönelik zekice saldırılara destek verecekti, fakat en parlak döneminde Berlin Dada'sı komünizmi Almanya'da desteklemek için çok az şey yaptı. KPD'de Dada'ya karşı soğuktu. Harekete yöneltilen temel eleştiri, gelişkin, devrimci bir sanatı devrimden önce üretiyor olmasıydı. Proletaryanın bu sanatın dilini anlaması nasıl mümkün olabilirdi?

Eğer bu eleştiri Dada politikasını aksatan bir eleştiri gibi görülüyorsa, 1926-35 arasındaki dönemde Fransız Komünist Partisi'nin (PFC) saffına geçmek için Gerçeküstücülerin birlikte planladıkları girişimin yinelenen bir endişe olduğu ortaya çıktı. Dadacılar gibi, Gerçeküstücüler de temelde bireyciydiler, ancak Breton Gerçeküstücülüğü, politik bir kolektif ilkesiyle grup dayanışmasına ve ihraçlara başvurarak tasarlanmış bir akım olarak yarattı. Gerçekte, Freud ve Marx'ı uzlaştırma arayışındaydı. Breton, insanın zihinsel özgürlüğünün toplumsal düzlemdeki bir devrimle aynı anda araştırılması gerektiğine inanıyordu. (Her şeyi düşünürsek, kadın hakları konusunda az şey söylendi.) Bununla birlikte, gerçek politika koşullarında, bu, çemberden kare yapmaya benziyordu.

Gerçeküstücülerin ilk ciddi başarısızlığı, PFC ile bağlantı kurmayı denedikleri bir dönemde, kendi üyelerinden Pierre Naville'in zihinsel bir devrimin özdeksel bir devrimden önce olabileceği varsayımlarını sorguladığı 1927 yılında geldi. Gerçeküstücüler o yıl resmen partiye katılmış olsalar da, 'sanat için sanat' şeklindeki burjuva tutumları ve proletaryayla aşikâr bağlantılarının bulunmaması nedeniyle onlara sürekli olarak kuşkuyla bakıldı. Rusya'dan kovulmasına Gerçeküstücülerin çok üzüldüğü Troçki'nin

konumuna tepki gösteren *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da, Breton, 'proleter' bir sanat olduğunu düşünmek zor olmakla birlikte, devrim sonrası koşullarda nasıl bir proleter sanat olabileceğini işaret ederken, Gerçeküstü sanat gene de devrimci bir sanattı diye iddia ediyordu. Parti ikna olmadı ve çeşitli komiteler önünden geçen Breton'a, aptalca bir şekilde, Paris'te bir gaz işçisinin hücresinde çalışma görevi verildi ve ondan İtalya'daki ağır sanayinin ekonomik koşulları hakkında bir rapor istendi; elbette, bu, Breton'un haksız olarak algılayacağı bir görevdi.

1932'de, sorunlar, sözüm ona 'Aragon Sorunu' ile son haddesine vardı. Louis Aragon, 1930'da, Harkov'daki* (Rusya) devrimci yazarlar kongresinde grubu temsil ettiğinde ve Troçkizm eleştirilerini onaylarken grubun diğer konulardaki görüşlerini bile bile yanlış tanıtırken, zaten resmi Gerçeküstücü politikadan uzaklaşmaya başlamıştı. 1931'de, 'proleter [bir] edebiyat' isteyen partiye giderek artan bağlılığı, komünist *Literature of the World Revolution* dergisinde 'Kızıl Cephe' başlıklı bir şiir yayımlatmasına yol açtı. "Aynasızları öldür", "Sosyal demokrasinin eğitimli ayılarını ateşe ver" gibi dizeleriyle, şiir, çalışan sınıfları devrimci mücadeleye teşvik ediyordu. Aslında, Gerçeküstücü beğeninin çok uzağında propagandacı bir şiirdi; gene de, komünizmin üstüne gitmeye hevesli yetkililer, öldürmeye teşvik gibi gerekçelerle şiire o güne dek benzeri görülmemiş bir suçlama yönelttiklerinde, Gerçeküstücüler Aragon'u sadık bir şekilde savundular. Fakat daha sonra, Sal-

* Bugün Ukrayna sınırları içinde yer alan önemli bir sanayi kenti. (ç.n.)

vador Dalí'yi komünist basının saldırısına karşı savunan Breton imzalı bir metnin Gerçeküstücülerce onaylanması için çağrıldığında, Aragon partiye açıkça meydan okumak konusunda gönülsüz davrandı. Bunun sonucunda Gerçeküstücülükle yollarını kesin olarak ayırdı. Sonradan, 1934'ün sonlarında 'proleter edebiyat'tan 'Sosyalist Gerçekçilik'e yönelirken, kendisini enternasyonal komünizmin savunduğu estetik konuma adayacaktı.

Sanatın içeriği sosyalist biçimiyse gerçekçi olmalı diyen Sosyalist Gerçekçi amentü, Gerçeküstücülüğün komünist politikaya uyum sağlaması olasılığını kesin olarak sona erdirdi. 1935'te, grup resmen partiden aforoz edildi. Gerçeküstücülüğün diğer ileri karakollarında durum bundan daha iyiydi. Çekoslovakya'da, grubun kuramcısı Karel Teige, Komünist Parti'nin yayın organında redaksiyon yapıyor ve Gerçeküstücülük hakkındaki makalelerin düzenli olarak dergide yayımlanmasını sağlıyordu. Bu gurup 1938'e dek partiyle bağlarını koparmadı.

Fransa'ya geri dönecek olursak, komünistlerin ve solcu partilerin faşizmin yükselmesine karşı güçlerini birleştirdiği 'Halk Cephesi' yılları, büyük bir nefretle anti faşist olan fakat soldaki milliyetçi eğilimlerden de kuşku duyan, alışılmışın dışında bir konumu koruyan Gerçeküstücülere tanıklık etti. Kısa bir süre için Breton ve eski muhalifi Georges Bataille, güçlerini 'Karşı Saldırı' sancağı altında birleştirdiler; faşizmin kitlelerde açığa çıkardığı güçlerin kapitalizmi yıkmak için nasıl kullanılabileceği üzerine özellikle Bataille vahşice tahminler yürüttü. 1936'da Benjamin Péret, tüm Gerçeküstücüler arasında bir tek o, İspanya İç Savaşı'nda anarşistlere katılmaya gitti. Nihayet, Gerçeküs-

tücüler, Stalin hakkındaki uzun erimli kuşkularını onaylayan 'Moskova Duruşmaları' haberleriyle birlikte Komünist Parti'yi bıraktılar.

Gerçeküstücülüğün politik işbirliği girişimlerinin hüsran dolu öyküsünün son adımı, bir anlamda, Gerçeküstücü liderin politik kahramanını Meksika'da ziyaret ettiği 1938 yılında, Breton ile Lev Troçki'nin (Troçki, Diego Rivera'dan deklarasyonu kendi adına imzalamasını istediyse de) birlikte yayımladıkları "Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru" başlıklı manifestodur. Dünya, kapitalist yıkımın eşiğinde Stalinizm ve faşizm tarafından ezilirken, Breton ve Troçki Marksizm'in hizmetindeki sanatsal dokunulmazlık doktrinini kesin bir şekilde tekrarladılar: "Sanatın bağımsızlığı – devrim için. Devrim – sanatın bağımsızlığı için." Bunun kötü sonuçları oldu: Breton Fransa'ya döndüğünde en eski müttefiklerinden Paul Eluard'ın Stalinist bir dergi için yazıyor olduğunu gördü; bu, Gerçeküstücü hareketin kalbinde diğer bir kesin ayrılığa neden oldu. Yenilen Breton İkinci Dünya Savaşı boyunca Amerika Birleşik Devletleri'ne sürgüne gidecekti. 1946'da geri döndüğünde, Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk Fransız kültürel yaşamına egemen olmaya hazırlanıyordu; Aragon ve eski Dadacı Tristan Tzara'yla birlikte Eluard da direnişin edebi kahramanları olmuşlardı. Gerçeküstücülük ve Breton'un bağlılığa ilişkin kararlı uzlaşmazlığı geçmişte kalmıştı. Doğrusu, etrafa acı bir hava hâkimdi. Tristan Tzara şöyle soruyordu: "Gerçeküstücülük bugün nedir ve bu savaşta olmadığını, kalplerimizde olmadığını ve işgal sırasındaki etkinliklerimizde olmadığını bildiğimizde, kendisini tarihsel olarak nasıl haklı çıkarır?"

Dadacı ve Gerçeküstücü politikaya ilişkin bu bölüm keyifsiz bir darbeyle bitiyormuş gibi görünebilir. Bu son bölüm için en aşikâr sonuç, kültürel anlamda ne denli başarılı görünürse görünsün, Gerçeküstücülüğün –sömürgecilikle çarpışması önemli bir miras da olsa– politik anlamda başarılı olamadığıdır. Geleneksel politikadan çoğunlukla sakınması sayesinde, Dada'nın başarısız olduğunu söylemek güçtür; Dada'nın yadsımacılığı her halükârda bunu sağladı. Fakat, Gerçeküstücülüğün Marx ve Freud'u ayrıksı bir şekilde kaynaştırması, sadece 1930'ların komünist ideolojisine göre kusurlu bulunabilirdi, ve bunu herkes adil bir sınav olarak göremezdi. Gerçeküstücülüğün idealist ve özünde uygulanamaz politikası İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen uzun yıllar boyunca gözden düşmüş olarak kaldı, ancak 1960'larda Yeni Sol düşüncenin içinde dikkate değer bir canlanma gösterdi. Örneğin, Gerçeküstücülüğün 1968 Paris ayaklanmalarında küçük bir rol oynamış Fransız Durumcularınca [*Situationist*] alımlanmasına bakacak olursak, hareketin politik içgüdülerine yeni bir değer verildiğini görürüz. Durumcular, hareketin bir evresinde kendisini Gerçeküstücülüğe çok yakın bulan Marksist kuramcı Henri Lefebvre aracılığıyla, rüyalar, cinsel ilişkiler, kentsel uzamın müzakeresi vb. dahil, gündelik yaşamı devrimin üzerinde gerçekleşeceği alan olarak gören inancı Gerçeküstücülerden miras aldılar.

Son yıllarda Guy Debord'dan daha az dikkat çeken ve hareketin Gerçeküstücülüğe olan borcu hakkında söyleyecek daha çok şeyi olan Durumcu kuramcı Raoul Vaneigem, 1970'te, (J.-F. Dupuis takma adıyla) *A Cavalier History of Surrealism* isimli küçük bir kitap yazdı. Bu kitapta, yazar,

Gerçeküstücülüğün Komünist Parti yoluyla 'kitlelere ulaşma' –içkin– varsayımına dövünüyordu; bu kederin tek nedeni, partinin hareketi –Gerçeküstücülüğün kültürel devrim düşünü 'bir musluk gibi açıp kapayan'– siyasi bürokrasinin uşağı konumuna indirgeyecek olması değildi sadece. Vaneigem, ilginç bir şekilde, savaş sonrasında Breton'un, 19. yüzyılın başlarının ütopyacı bir Fransız sosyalisti olan Charles Fourier'nin yazılarına dönmesine işaret eder; bu yazılar Gerçeküstücülüğün politik eğilimlerinde daha samimi olabilmesinin araçları olabilirlerdi. Fourier, bazı açılardan çok ayrıksı biriydi: Breton *Anthology of Black Humour* adlı kitabında Fourier'nin şu düşüncesinden sevgiyle bahseder: "Kiraz yeryüzünün kendisiyle çiftleşmesinin ve üzüm de yeryüzünün güneşle çiftleşmesinin ürünleridir." Ancak Fourier, uygarlığın 'tutkuların' bastırılması üzerine inşa edildiğine ve 'aşırı tutkulu cazibe' ilkesi üzerinde komünlerden ('Phalanges') oluşan yekpare bir toplumsal uyuma bağlı olduğuna inanmıştı. Komünist Parti'nin asık yüzlü 'emek' savunuculuğu konusunda özellikle duraklayan Breton'un, iş 'cazibe'nin ürünü olmalıdır ve işe uygun insanlar doğal olarak işten keyif alırlar diyen Fourier'nin düşüncelerine kendisini yakın hissetmesi şaşırtıcı değildir: Örneğin, komün helaları pisliklerden hoşlanan çocuklarca temizlenecektir. Benzer şekilde, Breton'un cinsel özgürlük savunuculuğuyla sistematikliği kendine özgü bir şekilde kaynaştırmasında hizmeti, Fourier'nin komünler için hayal ettiği, ayrıntısıyla planlanmış çılgın eğlenceler üstlenmişti.

Böylesi düşler, Gerçeküstücülüğün son ideolojik sığınağının tamamen uygun görünmesi gibi sona ermek zorundadır. Fourier'nin Bizans projeksiyonları Gerçeküstücülerin

ilgilenmiş olduğu siyasi bürokrasinin neredeyse birer parodisiydi, ama en azından, Gerçeküstücü politika için gerçek bir başlangıç noktası olan arzunun egemenliğini onaylıyordu. Sanki, komünist zorunluluklara ayarlanırken, önce Dada'nın sonra da Gerçeküstücülüğün büyük toplumsal amaçları uzlaşmayla geride kalmıştı.

## VI. Bölüm

# DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ÜZERİNDEN GEÇMİŞE BAKMAK

Dada ve Gerçeküstücülüğün ölümlerinden sonraki yaşamları başlı başına bir konudur ve burada buna sadece sistematik biçimde değinilebilir. Sanat, edebiyat ve genel olarak fikirlerin yanı sıra, reklamcılık, film ve TV bu akımlardan o denli etkilenmiştir ki, 1945 sonrasının kültür tarihi yazımına aslında son verilebilir.

Dada'nın savaş sonrası sanatında en geniş etkiye sahip olduğu söylenebilir (ki akımın anti-sanat eğilimlerini paradoksal şekilde yansıtan bir gerçektir bu). 1950'lerin ve 1960'ların pek çok Avrupalı ve Amerikalı sanatçıları için Dada performansları ve Duchampçı hazır-yapım, görsel sanatın ne olabileceğine dair radikal bir meydan okumayı temsil etti. İronik bir şekilde, bunun sonucu olarak sanatın sınırlarını genişletmeyi bıraktılar. Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılarla deneysel müzik yapan John Cage'in de dahil olduğu 1950'lerin önemli bir Amerikan

eğilimi, geçici olarak 'Yeni-Dada' olarak adlandırıldı. Tartışmaya açık bir şekilde, üretilen işlerde biraz olsun Dada'nın burjuva karşıtı iğneleyiciliği vardı. Rauschenberg'in dikey biçimde kaldırılmış bir yataktan ve boyayla sıvanmış olduğundan boyaların damladığı yatak örtüsü ile yastıktan oluşan 1955 tarihli *Bed* (Yatak) montajı, sanatçının nesnenin normal işlevini reddetmesi nedeniyle meydan okuyan bir üstünlüğe sahipti, ancak Yeni-Dada üretimleri çok geçmeden yeni bir sanatsal serbestliğin ikonlarına dönüştü. Bu süreci, Johns'un, bir kaide üzerine oturtulmuş iki bira kutusu maketinden oluşan 1960 tarihli *Painted Bronze*'u simgeler. Aslında bu, hazır-yapım düşüncesini sanat terimleriyle tersyüz etmekti. Bunun imaları, 1960'larda hayal kırıklığını yansıtan sözler söyleyen, hazır-yapımlarını, sadece estetik güzelliklerine hayran olmalarını görmek amacıyla, bir meydan okuma ruhuyla halkın suratına fırlatmış olan yaşlı Duchamp için hâlâ geçerliydi.

Eğer Johns ve Rauschenberg'in yapıtları, kısmen, hazır-yapım düşüncesinin girift ve aşırı değer bulmuş halleri olarak görülebilirse, 1950'ler ve 1960'lar Duchamp'ın jestleri üzerine yapılmış diğer varyasyonlarla doluydu. Bunlar, en başta Yves Klein, Daniel Spoerri ve Arman'ın temsil ettiği Fransız 'Yeni Gerçekçilik'inin verdiği ürünlerden, Amerikan Pop Art örneklerine kadar uzanıyordu – özellikle Andy Warhol'un, Coca Cola gibi ürünlerin logolarını küçük değişikliklerle kullandığı ve böylece 'hazır-yapım'ın konu/özne sorununu oluşturan yapıtları. 1960'ların sonuna ve 1970'lere gelindiğinde, Duchampçı terimlerin kabulünde, sanatçının sanata kavramsal yaklaşımının lehinde bir kayma oldu; bu durum, *Fountain*'ın (Çeşme) *The Blind*

*Man*'de yayımlanan alaycı savunmasını akla getiriyordu: "Bu çeşmenin Bay Mutt'ın kendi elleriyle ya da bir başkası tarafından yapılmış olmasının bir önemi yok. BUNU O SEÇTİ." Sanat nesnelerinin fiziksel üretimi artık geniş çapta sorgulanır olmuştu; ve metinler ya da fotoğraflar, Douglas Huebler ve Robert Barry gibi sanatçılar tarafından ortaya atılan çok çeşitli kavramsal önermeleri belgeliyordu. Gene de, bu ve başka birçok durumda, Duchampçı mirasın 'aday gösterme' sorununun (eğer sanatçı öyle buyurmuşsa bir şeyin sanat olarak gösterilmesi sorunu) ötesine nadiren geçtiğini fark etmek önemlidir. Kavramsal Sanat, Duchamp'ın çok dışındaki kapsamlı tematik ve felsefi ilgileri geliştirecekti. Aynı zamanda, genel olarak Dada, 1962-65 arasında parlayan 'Fluxus'* gibi eğilimler ve Sahne [*Performance*] Sanat'ının çeşitli görünümleri için önemli bir örnek oluşturur hale geldi. Hatta, uluslararasıcı dünya görüşüyle ve ucuz yoldan üretilen kısa ömürlü dergilerin yayılmasına bel bağlamasıyla, 1960'ların avangard yapısının tümünün Dada örneğine çok şey borçlu olduğu bile iddia edilebilir.

Dada'nın savaş sonrası yakın dönemin estetiği için getirdiği sonuçlar, Gerçeküstücülüğün sonuçlarından çok daha kesindi. Kabul etmek gerekir ki, Gerçeküstücülüğün Masson ve Miró'nun sanatlarında görülen ilk-soyut ve

* Adını İngilizce "to flow" (akmak) sözcüğünden alan ve başta görsel sanatlar olmak üzere müzik ve edebiyat gibi farklı sanatsal disiplinleri harmanlayan sanat akımı. Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı George Maciunas (1931-78) tarafından 1962 yılında kurulan Fluxus, Amerika ve Avrupa'dan sonra Japonya'da da kök salmıştır. (ç.n.)

'otomatik' yönü, 1940'ların sonlarında Amerika'daki bazı Soyut Dışavurumcular –özellikle Arshile Gorky ve Jackson Pollock– için çok önemliydi. Fakat, bu önemli evreden sonra, 1950, 1960 ve 1970'lerin ana-akım sanatında Gerçeküstücülüğe olan borçların algılanması şaşırtıcı bir şekilde zorlaşır. Pop Art içindeyse, James Rosenquist'in parçalanmış imgelemin şaşırtıcı yan yana getirmeleri ya da Claes Oldenburg'un (içinde sertten yumuşağa doğru cinsel başkalaşımlar geçiren elektrik düğmeleri ya da davul teçhizatı benzeri bildik formların yer aldığı) 'Yumuşak Heykeller'i gibi, dikkate değer istisnalar vardır. Fakat, genellikle hareketin mirası, yenilik yapan belli başlı kişilerden çok, olağandışı fantezi sahiplerinin çalışmalarında sürüp gitti. Aynı zamanda, Fransa doğumlu heykeltıraş Louise Bourgeois gibi bazı seçkin kimseler, geç modernizmle anlamdaş estetik sorunlar yerine, cinsellik gibi temaları araştıran farklı beden yapıtları inşa etmeyi seçtiler. Modern sanatın biçimsel temelleri 1980'ler ve 1990'lar boyunca aşınırken, Gerçeküstücülük post-modern duyarlığın habercisi olarak kendi mirasına kondu. 1986'da, sanat tarihçisi Hal Foster, geç 20. yüzyıl sanatında avangardın erken dönemlerine geri dönüşü Freud'un 'bastırılmışa dönüş' modelinde yansıtan tehlikeli bir yorum yaptı: "Çok çağdaş eleştiri ve sanat, post-modern günümüze dair çok kuram ve uygulama, kısmen, 'Gerçeküstücülüğün' soyağacı biçimindeki kuramı ve uygulamasıdır."

Foster'ın gözleminin, geriye, küçük düşürücü ya da fetişist bedensel imgelemi kullanan Gerçeküstücü ikonografinin barok aşırılığına bakan Robert Gober ya da (daha yakın tarihte) Matthew Barney gibi Amerikalı sanatçıların

yükselmesinden doğduğu görülür – Gober'in amacı AIDS gibi sorunlar hakkındaki çağdaş kaygıları ifade etmek, Barney'ninki ise miti yeniden diriltmektir. Gober'in 1991 tarihli çalışması *Untitled*, külot, çorap ve lastik ayakkabılar giyen bir erkek bedeninin alt yarısından meydana gelen bir mum makettir. Galerilerde sergilendiğinde, figür duvardan kaybolup gidecek gibi görünsün diye, duvarın hemen önüne, midesi zemine bakacak şekilde, yüzükoyun yerleştirilmişti. Daha rahatsız edici bir şekilde, figürün kıçına ve bacaklarına bir seri drenaj delikleri konulur. Böylece, Gober, erkek cinselliğine, hastalığa ve bu parçanın üretildiği sırada AIDS salgını konusundaki yaygın ilgide güçlü bir şekilde yankılanan ölümlülüğe dair karmaşık metaforik bir ifade yaratmak için Gerçeküstücü araçları kullanır. Aynı zamanda, Gerçeküstücü gelenek, diğer bir Amerikalı sanatçı Cindy Sherman'a, Gober'inki gibi yapıtların karşısında Birleşik Devletler kurumunun ahlaki tasarrufuna doğrudan saldırabileceği araçları sağladı. Dikkati Hans Bellmer'in rahatsız edici 'oyuncak bebekleri'ne çekerken, 1992'de Sherman, son derece detaylı tıp mankenlerinin dikkat çekici şekilde sergilenen üreme organlarına göre düzenlendiği bir dizi fotoğraf üretti. Amerikan hükümetinin açık cinsel imgelem kullanımını frenleme çabası içine girdiği bir dönemde, Sherman kışkırtıcı bir iş yapıyordu.

İngiltere'de, Gerçeküstücüğe ilişkin konular, akılcı rehberlikleri pek belli olmasa da, çağdaş sanatta her an mevcut hale gelmişti. Gerçeküstücü sınıflandırma sistemlerinin cazibesine, örneğin, 1970'lerin ortaları gibi erken bir tarihte, İngiliz sahilini döven dalgaların resmedildiği 200'den

fazla posta kartını bir araya toplayarak 'Dalgalı Deniz' ithafıyla *Dedicated to the Unknown Artists* (İsimsiz Sanatçılara Adanmıştır) adlı bir yapıt üreten Susan Hiller'ın çalışmalarında rastlanabilir. Bu yapıt, adaya bağlı bir ırkın popüler betimlemeleri üzerine yapılmış bir tür yalancı-antropolojik araştırmayla eşanlamlıdır. 1997'de prestijli Turner Ödülü için aday olan Cornelia Parker, 'Wunderkammer' ya da tuhaf/antika şeyler dolabı geleneğiyle Gerçeküstücü cazibeye daha çok kapılır. Sanatçının 1996 tarihli fotoğrafik yapıtı *Grooves in a Record that Belonged to Hitler* (Hitler'e Ait Bir Plağın Çizgileri), izleyeni bir uzunçalar plağın yüzeyinin yakın çekim fotoğrafına, sanki bir zamanlar bu plağa sahip olan kişinin karanlık güdülerinden kalanlar plağın çizgilerinden anlaşılabilirmiş gibi, dikkatle bakmaya davet eder. Birbiriyle bağdaşmaz şeyleri yan yana getiren Gerçeküstücü ilgiyi canlı tutan başka sanatçılar da oldu. İskoç sanatçı Douglas Gordon'ın *The Song of Bernadette* ve *The Exorcist* adlı iki filmden oluşan 1997 tarihli *Between Darkness and Light (After William Blake)* [Karanlık ve Aydınlık Arasında (William Blake'ten Sonra)] adlı çalışması, bir şeffaf ekranın her iki yüzüne de aynı anda yansıtıldı, böylece (sırasıyla iyiye ve kötüye değinen) filmler birbiriyle diyaloga girdi. Bu tür yapıtların Gerçeküstücülüğün 'daha yumuşak' şiirsel yanına bağlı oldukları söylenebilir. Bununla birlikte, sözde 'yBa' (young British artists = genç İngiliz sanatçılar) fenomeniyle uluslararası düzeyde anlamdaş olan bazı sanatçılar, kararlı yoğunlukları açısından Gober gibi Amerikalıların çalışmalarıyla kıyaslanabilir yapıtlar ürettiler. Bu noktada, yapıtı bu kitabın başında tartışılan Sarah Lucas bir vakıadır.

Lucas'ın 1994 tarihli fotoğrafik çalışması *Get Off Your Horse and Drink Your Milk*'e (Resim 1), kapsamlı referans noktalarından biri olan René Magritte'in 1934 tarihli Gerçeküstücü ikonu *Tecavüz* (Resim 20) bağlamında bakacak olursak, sanatçının Magritte'in kendini yansıtan [*self-reflexively*] kadın düşmanı imgesini saldırgan ve kadınsı görünümde sunduğunu görebiliriz. Lucas, akımın pazaryeriyle asimle olmuş haliyle, ruhsuz bir Gerçeküstücülüğü özendirir. Güçlü erkeksiliğin işaretlerini çocuksulaştırıcılığın sembolleriyle (süt şişeleri, hazmı kolaylaştıran bisküviler) değiştirir ve, böylece, Gerçeküstücülüğün sahip olduğu 'yüksek' kültürel alanla sokak kültürü dilinin hâkim olduğu ve erkek-kadın kimliği sorunlarının sürekli olarak yarıştırıldığı alan arasında bir birleşmeyi gerçekleştirir.

Sarah Lucas için Gerçeküstücü araçlar, basitçe, yaygın kitle kültürünün bir parçasıdır. Gerçeküstücülerin cinselliğe yönelik ilgilerini açıkça paylaşmasına rağmen, Gerçeküstücülüğe ilişkin referanslarını, son yüzyıl boyunca şiddetlenen meta kültürü terimlerinden, büyük ölçüde de reklamcılıktan seçer. Gerçekte, tartışıyor olduğum yapıtların birçoğunun arkasında, özünde ironik ya da revizyonist olan bu tutum yatar. Birçok sanatçı, Gerçeküstücülüğü, yaptıkları kimlik politikası araştırmaları için bir sıçrama tahtası olarak görürken, ancak çok azı tüm kalpleriyle destekleyecektir. Bir çoğuna göre, Gerçeküstücülük, Dalí ve Magritte'inkiler benzeri poster imgeleriyle fazlasıyla kolay özdeşleşir hale gelmiştir. Akımın popülist geçerliliği hareketin temelinde yatan değeri neredeyse yok etmiştir.

Gerçeküstücü projenin gerçekten olumlu şekilde devam edecek olmasını beklemek olası mıdır? Yanıt, bu kitabın

başında Dada ve Gerçeküstücülük karakterize edilirken saptanan bilinçli 'avangard' güdüler gibi bir şeye sahip karşıt kültürel oluşumlar ya da sanatsal-politik manifestolar kadar, ana-akım (post)modern sanat ile de çok fazla ilişkili değildir. Bu anlamda, Gerçeküstücülüğün yakın tarihsel çocukları, 1968'den önceki dönemde ortaya çıkan bir grup politik sanat oluşumu olacaktır: 1948'den 1951'e dek devam eden ve Belçikalı, Hollandalı ve Danimarkalı sanatçılardan, mimarlardan ve yazarlardan oluşan COBRA ittifakı; Isidore Isou'nun önderliğinde bir Fransız hareketi olan Lettrism ve ardından 1946-1957 arasında faaliyet gösteren Guy Debord'un Letrist Enternasyonali; ve bir Fransız fenomeni olarak 1957-72 arasında yaşayan Durumculuk. Daha önce belirtildiği üzere, 1960'ların ortaları itibariyle gerçekte kendi sanatsal ilgilerini söylemeyi reddeden Durumculuk, Gerçeküstücülüğün gündelik hayat politikasının mirasçısı olarak görülebilir. Kentin modernist akla uygun olarak açıklanmasının tersine, Durumcular, modern metropol mekânlarını fantezi ve oyun gereksinimlerini karşılayacak şekilde yeniden düzenleyecek bir 'üniter kentçilik' için gerekli olan 'sapma' ya da 'sürüklenme' terimleriyle kendilerinin kuramlaştırdıkları bir tür gezginliğe kapıldılar. Burada, doğrudan doğruya Gerçeküstücülüğe olan bir borç vardır. 1950'de yazdığı "Pont-Neuf" adlı makalede André Breton, kentin insanı caddelere çeken atmosferinden bahseder; öyle ki, o bildik caddelerde 'mutluluk ve mutsuzluk alanları'nın sınırları çizilebilir. Bunun yankısını, Durumcu lider Guy Debord'un, deneysel bir kentin 'duygusal etkileri'nin nasıl düzenlenebileceğini tasavvur ettiği 1957 'rapor'unda buluruz. Bu önemli metinde Debord şöyle yazar:

Yoldaşlarımızdan biri, bir kentin her bir semtinin, öznenin kendisini etkisine bilerek açık bırakacağı özel bir temel duyguyu kışkırtacak şekilde düzenleneceği bir ruhsal durum kuramı geliştirdi.

1960'ların ortalarında, Durumcu düşüncenin ütopik gidişatı, birtakım karşıt kültürel oluşumlar tarafından paylaşılıyordu. Bu durum, birçok bakımdan Gerçeküstücü itkinin son büyük momenti olarak görülebilir. 1960'ların İngiliz yeraltı dergisi *Oz*'un Yeni Sol'la anarşist politikayı, uyuşturucu bağımlılığı alt-kültürüyle cinsel provokasyonu çılgınca birleştiren sayfaları, bu nedenle Gerçeküstücü ideolojinin yozlaşmış son parıltıları gibiydi.

Durumculuk ve 1960'ların karşıt kültürleriyle birlikte, Dada ve Gerçeküstücülüğün tarihsel doğasını tanımlamak için bu kitabın başlarında kullanılan avangard kavramına başvurmak uygun olacaktır. Bu dönemde, karşıt kültürel grupların politik ilgileri Fluxus gibi sanat akımlarıyla bir dereceye kadar çakıştı. Bu akılda duradursun, kültür tarihçileri, sanatla yaşamı birleştirme çabalarına bu geçici geri dönüşü karakterize edebilmek için farazi bir 'yeni-avangard' kavramı yarattılar.

Buradan, eğer Gerçeküstücülüğün ve Dada'nın anlamlı bir çağdaş mirasını arıyorsak, tarihsel avangardın ya da yeni-avangardın sanatsal-politik yaklaşımı için güncel eşdeğerler bulmamız gerekecektir. Bununla birlikte, 1970 sonrası kültürünü değerlendiren pek çok yorumcu, bir avangard duruşun artık olası görünmediğini not etmişlerdir; bunun nedeni, herhangi bir grubun, bir zamanlar Dada ve Gerçeküstücülüğün sahip olduğu gibi, toplumsal süreçlerin

çevresinde bir konum sahibi olmalarını hayal etmenin çok zor olması değildir sadece. Sanatsal köktencilik geç kapitalizmin kültürel yapılarına asimle edilmiştir. Bugün birkaç tutkulu sanatçıyı, Duchamp ve Heartfield örneklerinde olduğu gibi, yaşamlarının sonuna kadar büyük sergileri beklemek hoşnut edecektir. 1960'ların sonlarından itibaren, birden bire çeşitli türden karşıt kültürel guruplar türemiş, ancak bunlar ekoloji ya da kadın hakları gibi özel davaların peşine düşmüşler ve bu nedenle de Gerçeküstücü ideolojinin tümlüklü dünya görüşünden kaçınmışlardır. Bugünkü küreselleşmiş kültürümüzün mutlak heterojenliği, herhangi bir olayda 'insanlık adına' konuşma fikrinin –ki bu Gerçeküstücülerin çok sık yaptıklarını düşündükleri şeydir– saçma görünmesi anlamına gelir.

Eğer avangard geçmişte kalmış bir şeyse, bunun bir nedeni de, bir Tristan Tzara ya da bir André Breton ayarında inanılır kültürel figürlerin ortaya çıkmamış olmasıdır. Gerçeküstücülüğün kendileri için kesin biçimlendirici önemini kabul etmiş Fransız entelektüelleri açısından bir kıtlık söz konusu değildir. Liste, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva ve Jacques Derida'yı içerecektir. Bununla birlikte, bu tür figürler, rahat akademik kült konumlarını aktif kültürel liderliğe tercih etmişlerdir. Tam da bu tür bir liderlik fikri, kibirli ve işe yaramaz görülür.

Dada ve Gerçeküstücülükten 'geriye kalanlar' hakkındaki bu spekülasyon bir yana, son olarak daha açık bir soru sormak yerinde olur: Bu akımlar hayatta kalmayı gerçekten hak ediyorlar mı? Sarah Lucas'ın Gerçeküstücülüğün artık meta kültürünün bir parçası olduğuna yönelik kabulü, nihayet bu akımın tarihsel bir çıkmaz olduğunun onayı mıdır?

Bu soruna odaklanmak için, Durumcu Raoul Vaneigem'in önceki bölümün sonunda tartışılan Gerçeküstücülük eleştirisine dönmek yararlı olabilir. Vaneigem'in *Cavalier History*'sinde söylediği birkaç değerli şey var. Örneğin, Bretoncu Gerçeküstücülüğün insanı ahlaki düzlemde özgürleştirmeye yetmediğini iddia eder. Arzu ve benzeri şeylere dair serbest oyunlar, sadece 'eski düzeni yeniden üreten uyarıcılar' olarak görülebilirdi. Tersine, Vaneigem, kendisinin "yavaş bir şeyleşmenin yadsınması" olarak tanımladığı şeye karşı, bir metninde işkencenin belirsiz zevkleri sorununu ortaya atan Sade araştırmacısı Maurice Heine gibi daha aykırı Gerçeküstücüler üzerinde düşünmeyi savunur. Diğer bir deyişle, insanın, devletin yerine başka bir insanın ellerinde araç haline dönüşmesi daha iyidir. Vaneigem'in Gerçeküstücülüğü özünde fazla insancıl, fazla romantik bulan düşüncesi, onu şu çarpıcı noktaya götürür: Akımın modern endüstriye dönük temel hoşnutsuzluğu ve işlevsellik karşıtlığı (yeri gelmişken, makineye son derece ironik yaklaşmış olsa da Dada'nın pek de paylaşmadığı bir tavırdı bu), Gerçeküstücülüğün modern teknolojiyle onun vizyonunu birleştirmede âciz kaldığı anlamına geliyordu. Bunun sonucunda, bu vizyon, Vaneigem'in sözleriyle, "aldatmanın ve büyülemenin egemen mekanizmalarınca atanmıştı." Vaneigem, Walter Benjamin'in savunduğu biçimiyle seri üretimi kucaklamaları dışında, Gerçeküstücülerden ne yapmalarını istemiştir? Bunu tam olarak bilmek kolay değil; ancak, Gerçeküstücülüğün modernleşme anlayışının metalaşmaya direnebilmesi için yetersiz olduğunu söylerken geçerli bir saptama yapar. Bu eleştiri, Debord'un 'Gösteri Toplumu' (sermayenin kuşatıcı bir sinir sistemi

içinde pıhtılaşmış olduğu bir dünya) tanımlamasına karşı, bir Durumcu olarak Vaneigem'in çizgisine uygundu.

Kuşkusuz ki, Gerçeküstücülüğün kapitalizme asimle olmaya direnmek için gerekli kaynaklardan yoksun olduğu düşüncesi, kişiyi, onun 'sürekliliğini' savunmak konusunda tedbirli davranmaya zorlar. Aslında, popüler biçimlerinde Gerçeküstücülük, karşı çıktığını açıkça söylediği –biçimleri bozan bir aynada yakalanan– ideolojinin yapısal bir parçası olarak görülebilir. "Looking Back on Surrealism" başlıklı makalesinde Marksist kuramcı Theodor Adorno, meslektaşı Walter Benjamin'in kavrayışlarını Gerçeküstücülüğe uyarlar: Montaj tekniğinin kullanımını desteklerken, Gerçeküstücülüğün, kapitalizmin erken döneminden beri bir imge kültürünü yeniden dolaşıma soktuğunu, bu nedenle de izleyenleri için ifşa edici bir farkındalık şoku ürettiğini ileri sürer. Fakat, Gerçeküstücülüğün bu modası geçmiş eşyalara bel bağlaması ona cansız, simulakral* bir dış görünüş sağlar. Marksist terimlerle söylersek, Gerçeküstücülük, kapitalizmin insanı 'şeyleştirmesinin' bir örneğini oluşturmuştur.

Ancak, Dada'nın hayatını bundan daha iyi sürdürdüğünü söyleyebilir miyiz? Anakronizm pahasına, Vaneigem'in 1968'in inşası sırasında yazdığı, köktenci kültürel uygulamalara Gerçeküstücülükten çok Dada'nın model oluşturduğunu söylediği, polemik içeren *The Revolution of Everyday Life* ile bitirmek istiyorum. Dada'nın nihilizmini toplumsal devrim için bir sıçrama tahtası olarak görürken, Vaneigem, kendisini Dada-anti-Dada üzerinde temel-

* İmgeyi andıran. (ç.n.)

lendirmeden, Dada'yı tarihsel olarak görmeden, "Dada'nın başlangıçtaki nihilizmiyle yeniden başlamadığı" için Gerçeküstücülüğü kınar. Elbette, bu bizi *Dada*'yı tarihsel olarak anlamadığı için Vaneigem'i kınamaya sevk edebilir. Dada'nın basitçe nihilizmle eşanlamlı olmadığını gördük. Dada, Durumcuların hoşlanacağından çok daha mistikti. Ama onun beceriksizliğine bağlı aksilikleri ve bugün bile onu birçok kişi için 'zor' kılan paradoks ve küstahlık aşkı, Gerçeküstücülüğün gösteriye göreli olarak kolayca asimle olmasının panzehiridir.

Bu kitap, Dada ve Gerçeküstücülüğün hem tarihsel hem de felsefi ana hatlarını açıklığa kavuştururken, bu akımları sürekli ve karşılıklı olarak tarttı. İster istemez Gerçeküstücülük daha çok tartışıldı, çünkü, daha uzun ömürlü bir hareket olarak da Gerçeküstücülüğün kuramsal öncülleri çok daha dikkatli formüle edilmişti. Bununla birlikte, Dada'yı daha bilinçli bir şekilde devrimci olan Gerçeküstücülüğe doğru 'yavaş yavaş geliştiren' tarihsel formülasyonu tersine çevirerek ve dengeyi Dada'nın kısa ama kışkırtıcı momenti lehine bozarak bitirmek uygun görünüyor. Vaneigem'in şimdi bize yabancı gelen bir canlılıkla ilan ettiği gibi: "Dada'nın başlangıcı, yaşanmış deneyimin ve onun olası sevinçlerinin yeniden keşfiydi; sonuysa, bütün bakış açılarının tersine çevrilmesi, yeni bir evrenin yaratılmasıydı."

# DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

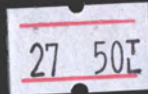
DAVID HOPKINS

Türkçesi: SUAT KEMAL ANGI

**DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, YİRMİNCİ YÜZYILIN EN MERAK UYANDIRAN VE TARTIŞMALI SANAT AKIMLARI OLARAK GÖRÜLÜR. PLASTİK SANATLAR VE ŞİİRİN BU AVANGARD BİLEŞİMİ BRETON, DUCHAMP, ERNST, MIRO, DALI GİBİ TARİHSEL FİGÜRLER YARATTI. ALAYCI, ANARŞİK VE TAHRİK EDİCİ DOĞASIYLA TÜM YİRMİNCİ YÜZYIL SAHNESİNE SİLİNMEZ İZLER BIRAKTI BU İKİ HAREKET. TOPLUMSAL BİR ELEŞTİRİDEN TÜM ÖZGECİ KAYGILARI DIŞARIDA BIRAKAN BİR AŞIRILIĞA DEK HER TÜR İFADE BİÇİMİNDE DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN MİRASINI BULMAK MÜMKÜN. BU İKİ ÖNCÜ AKIM ÜZERİNDEN SANAT TARİHİNİN BİR DÖNEMİNİ ÇÖZÜMLEYEN ETKİLEYİCİ BİR ÇALIŞMA.**

Kültür Kitaplığı: 49; Sanat: 7




D


9 789752 982635